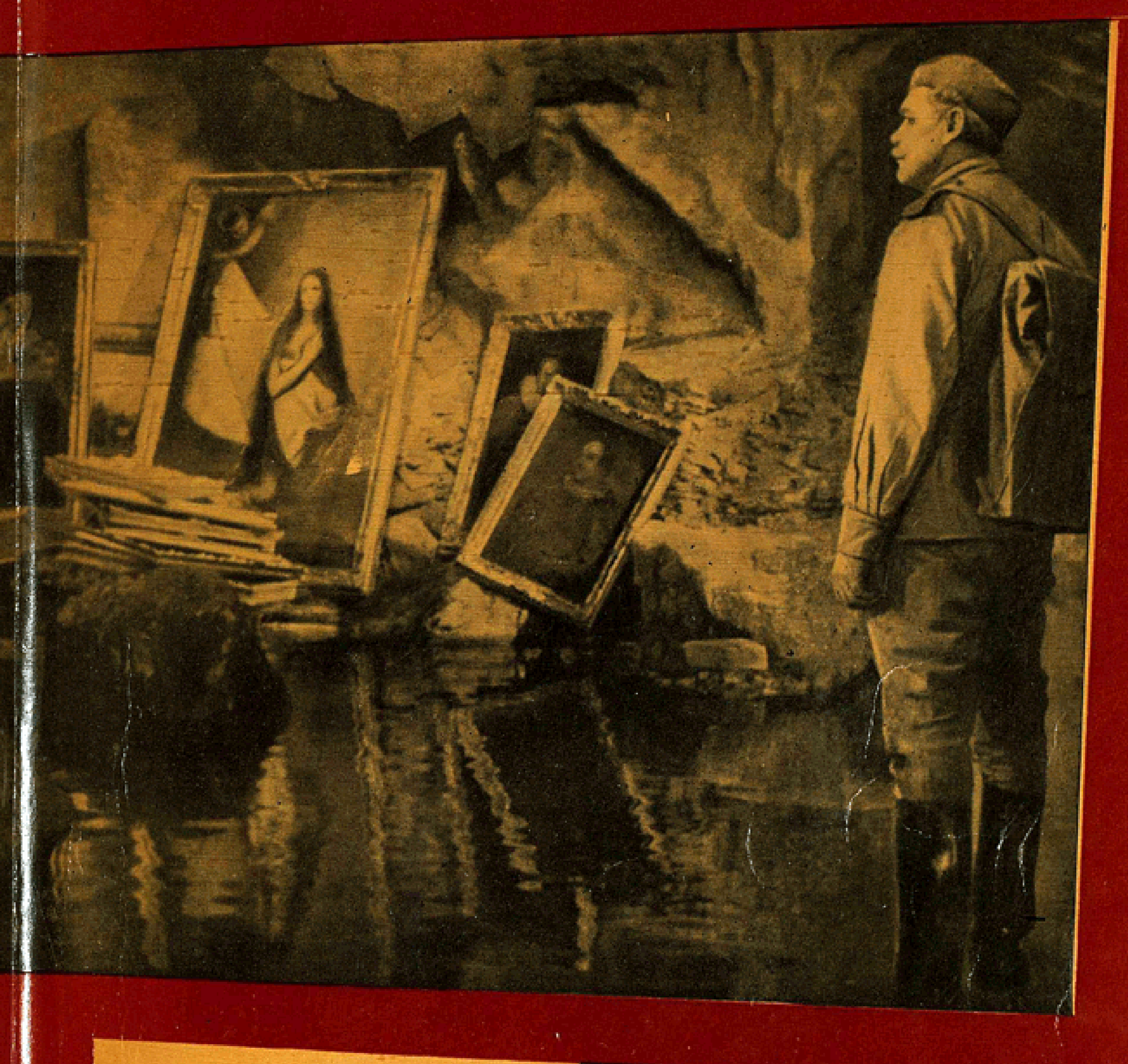


Искусство кино

2 · 1961



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадры из фильма «Пять дней, пять ночей» (сценарий Л. Арнштама и В. Эбелинга; постановка Л. Арнштама; операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан). Вверху — артист В. Санаев в роли старшины Козлова; внизу (слева направо): артисты В. Сафонов (капитан Леонов), М. Легаль (Луиза Ранк), Г. Д. Кнаут (Пауль Науман). Совместное производство студий «Мосфильм» и ДЕФА (ГДР), 1960.

На второй странице — фрагмент кадра из фильма «Повесть пламенных лет» Александра Довженко (режиссер-постановщик Ю. Солнцева, операторы Ф. Проворов и А. Темерин). Артистка С. Жгун в роли Ульяны.



С. Невинный в роли Зайцева («Испытательный срок»)



О. Стриженов в роли Германа («Пиковая дама»)



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ПОБЕЖДАЕТ ПРАВДА

Человечество вступило в 1961 год с добрыми надеждами: они основаны на уверенности, что в мире есть силы, способные предотвратить пожар новой мировой войны. Правда, нам хорошо известны повадки империалистических хищников, мы видим, как они мечутся, пытаясь создать то тут, то там очаг военной опасности. Мы помним пламенный призыв Юлиуса Фучика: «Люди, будьте бдительны!» Но мы твердо знаем: мир может быть сохранен совместными усилиями мирового социалистического лагеря, международного рабочего класса, национально-освободительного движения, усилиями всех стран и людей, которым ненавистна война.

Спор о преимуществах той или иной социальной системы не может и не должен решаться силой оружия, ценой безмерных разрушений и уничтожения миллионов жизней. Он будет разрешен в ходе мирного экономического соревнования между миром капитализма, доживающим свои последние исторические сроки, и могучим миром социализма, который растет, набирает силы и в наши дни стал решающим фактором развития человеческого общества. Уже не за горами время, когда солнце, по словам поэта, «взойдет над миром без нищих и калек»,— время, когда повсюду победят принципы единственно разумного и справедливого строя жизни.

Мирное сосуществование государств с различным общественным строем отнюдь не означает, однако, примирения социалистической и буржуазной идеологии. Наоборот, в наше время огромную остроту приобретает борьба идей, мировоззрений, моральных принципов. Эта борьба идет в области политики и философии, публицистики и науки, литературы и искусства.

Все силы буржуазной пропаганды, все ее сложные и разнообразные средства используются для того, чтобы сохранить власть вековых предрассудков, приукрасить образ жизни, уходящий в прошлое и построенный на началах циничного своекорыстия, погони за наживой, унижения человеческого достоинства. Что же может быть важнее для передового художника, философа или публициста, чем страстная борьба за высвобождение народных масс из духовного плена буржуазной идеологии и морали?

Особенно важное место в этой идейной схватке двух миров принадлежит кинематографии: среди всех искусств она обладает наибольшими возможностями активного воздействия на умы и сердца миллионов людей. Художник экрана говорит языком своего искусства с поистине гигантской аудиторией. Язык этот понятен народам всего мира. Слово правды, прозвучавшее с экрана, находит отклик во всех концах земли.

Если представить себе зрительный зал перед мировым экраном, то с каждым годом число мест и зрителей в нем возрастает. Десятки народов Африки, жители стран, сбросивших или сбрасывающих колониальное ярмо, по существу, только сейчас приобщаются к киноискусству. Да и в странах с высокоразвитой техникой число зрителей непрерывно растет: если кое-где телевидение потеснило сеть кинопроката, то оно же своими средствами расширяет аудиторию фильма. С развитием телевидения киноискусство, приобретая некоторые новые черты, становится еще более массовым и популярным.

Не удивительно, что капиталистические — и прежде всего американские — кин564монополии прилагают чрезвычайные усилия, чтобы отстоять свои пошатнувшиеся позиции на мировом экране. Давно прошли времена, когда продукция голливудской «фабрики снов» почти безраздельно властвовала в репертуаре кинотеатров многих стран мира. В наше время огромной духовной силой стала кинематография стран социалистического лагеря. Уверенно развивают свое национальное киноискусство те страны Азии и Африки, которые недавно освободились от чужеземного господства. Резко изменилась мировая карта творческих центров киноискусства. Вместе с тем за последние годы заметно сузилась сфера, куда имеет беспрепятственный доступ низкопробная продукция американских киномонополий и их разнообразных филиалов. Народы стран, которые обрели национальную независимость, заинтересованы в расширении мирового обмена подлинными культурными ценностями. Они тепло встречают интересные и талантливые работы кинохудожников любой страны, в том числе и США. Но они, естественно, не желают терпеть засорения экранов своих стран массовыми изделиями кухни буржуазной кинопропаганды — суррогатами искусства, аморальными и реакционными фильмами.

Силам буржуазной кинопропаганды противостоит и творчество передовых художников капиталистических стран. Многие даровитые киномастера Италии и Франции, США и Японии, стран Латинской Америки в труднейших условиях создают честные и волнующие произведения киноискусства, обличающие нравы буржуазного мира. Рост влияния прогрессивного киноискусства приводит в замешательство правящие круги капиталистических стран, и они предпринимают отчаянные попытки, чтобы помешать его развитию. Так, в последние месяцы на демократически настроенных киномастеров Италии и Франции обрушился град цензурных запретов, экономических санкций и политических репрессий. В обстановке непрерывных преследований, ограничений и острейших трудностей работают передовые кинодеятели США и ряда других капиталистических государств.

Было бы ошибкой недооценивать тот вклад, который вносят лучшие, наиболее ясно мыслящие киномастера буржуазных стран в современную художественную культуру. Но нельзя не видеть и известную идейную ограниченность творчества — если не всех, то многих из них. За редкими исключениями их фильмы ограничиваются простой констатацией зол и бедствий, описанием трудностей и горестей, которые становятся уделом рядового человека в условиях буржуазного строя. Они пробуждают сочувствие к униженным и оскорбленным, осуждают бесчеловечные нравы, но лишь очень редко поднимаются до серьезных обобщений, указывают пути преодоления общественной несправедливости. Литература «рассерженных молодых людей» в Англии, такие итальянские фильмы, как «Ночи Кабирии» или «Сладкая жизнь» Феллини, некоторые работы Шаброля и других французских режиссеров, представителей «новой волны», всем своим образным строем как бы говорят: «Так больше жить нельзя!» Но как же надо жить? Где выход из царства мрака и зла? Тщетно было бы искать ответы на такие вопросы в этих книгах и фильмах.

Социалистическое киноискусство тем и отличается от современных художественных школ, развивающихся в русле буржуазного критического реализма, что оно указывает пути в будущее, что оно, объясняя жизнь, стремится помочь ее изменению, зовет к борьбе за счастье человека.

На конференции кинематографистов стран социализма, состоявшейся недавно в Софии, верно говорилось о знаменательных творческих успехах социалистического киноискусства в наши дни. Вместе с тем участники конференции правильно отмечали, что киномастера социалистических стран еще в большом долгу перед зрителями всего мира. Многие важнейшие темы современности еще ждут глубокой творческой разработки. Пусть же быстрее растет число произведений, где перед зрителями предстанут воссозданные силой высокого искусства новые характеры, новые условия жизни, человеческие отношения, возникшие в странах социализма! Наш творческий долг — во весь голос, в полном соответствии с жизненной правдой говорить с экрана о преимуществах социалистического строя, о превосходстве наших моральных принципов, о новых судьбах рядовых людей, ставших хозяевами жизни.

Речь идет не о том, чтобы художественное произведение изъяснялось языком публицистики (хотя нельзя не пожалеть, что в нашем киноискусстве недостаточно развиваются и традиции Владимира Маяковского, Всеволода Вишневского, Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, которые сочетали остроту жизненных наблюдений с кипучей страстью трибуна-агитатора, тонкость поэтического мышления с огромной силой прямых политических и философских обобщений). Дело не в стилистике и не в выборе жанров. Можно представить себе и психологическую драму, посвященную вопросам быта, и веселую комедию, не претендующую на философскую глубину, и фильмы многих других видов, далеких от собственно публицистического ряда, которые тем не менее могут дать живое ощущение нового, социалистического образа жизни. Подлинная современность произведения искусства всегда определяется талантом художника, его активной идейной позицией, его умением видеть действительность, улавливать новые ее черты, ощущать поэзию и красоту жизни.

Нужно ли говорить, что страстная борьба средствами искусства за утверждение новых, коммунистических идеалов не имеет ничего общего с иллюстрированием тех или иных политических тезисов, что высокая идейность фильмов вовсе не предполагает ни плоской назидательности, ни скучного дидактизма, ни унылого морализиро-

вания! Сила лучших произведений социалистического искусства состоит в том, что они, ломая всяческие схемы и штампы, увлекают, радуют, волнуют зрителя своей высокой художественной правдой.

Именно эти качества шедевров советской кинематографии принесли ей мировую славу.

В последние годы популярность нашего киноискусства во всем мире заметно возросла. Мы вспоминаем об этом не ради самоуспокоения: успехи лучших картин не должны отвлекать внимания от того нетерпимого факта, что у нас появляется еще много ремесленных, худосочных фильмов, словно по недоразумению носящих марки советских киностудий. Сейчас, как никогда, необходимо повысить взыскательность к идейным и эстетическим достоинствам каждого фильма, начиная от первоначального замысла и до окончательной редакции картины во всех ее деталях. При этом нельзя забывать и о том резонансе, какой получает любой значительный советский фильм за пределами нашей страны.

Показательны для растущего влияния и авторитета советского киноискусства его все более частые триумфы на международных фестивалях. Год от года ширится наше участие в мировых конкурсах киноискусства (достаточно сказать, что в минувшем году наши фильмы были показаны на 30 фестивалях: в Канне, Карловых Варах, Сан-Франциско, Каире и на многих других). И с каждым годом возрастает число премий, почетных дипломов и призов, полученных советскими фильмами. В 1960 году восемь советских художественных фильмов получили премии от международных жюри и десятки наших картин удостоены дипломов и похвальных отзывов.

С громадным успехом прошел по всему миру фильм «Баллада о солдате». На Каннском фестивале он был отмечен премией «за высокий гуманизм и исключительные художественные качества». Жюри фестиваля в Сан-Франциско удостоило этот же фильм высшей премии «Золотые ворота» и присудило первую премию Григорию Чухраю, как лучшему режиссеру. И, наконец, первая премия была присуждена «Балладе о солдате» большинством голосов зрителей на народном фестивале в Чехословакии.

По нескольку почетных международных наград получили в прошлом году «Сережа», «Живые герои» и некоторые другие наши фильмы.

Если кратко суммировать наиболее серьезные высказывания зарубежной критики о причинах успеха советских фильмов, они сводятся к простому выводу: это настоящее искусство, глубоко человечное, радующее своей моральной чистотой, совершенством художественной формы, новизной идей и характеров.

Конечно, в этом «секрет» успеха наших фильмов, а не в тех или в иных уступках чуждым взглядам и вкусам, не в идейных или художественных компромиссах. Такую, казалось бы, самоочевидную истину стоит напомнить потому, что в среде киноработников нет-нет, да и высказывается идейка о том, что для экспорта годятся якобы некие «облегченные» фильмы, приспособленные к уровню требований обывательской части зарубежных зрителей. Ничего не может быть нелепее подобного заблуждения!

Первым вестником мировой славы советского кино был «Броненосец «Потемкин», признанный недавно в результате опроса всех виднейших кинокритиков мира «лучшим фильмом всех времен и народов». Этот фильм, наполненный революционной страстью, новаторский по идеям и по форме, сломил все цензурные рогатки и запреты. Красное знамя, взвившееся на мачте броненосца, полыхало на экранах многих стран,

вызывая всюду горячие овации. А вспомните, как принимался «Потомок Чингис-хана» (за рубежом он назывался «Буря над Азией») — этот гневный, обличительный акт против колониализма! А какой отклик встретили у зарубежных зрителей «Чапаев», трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта» и многие, многие другие классические произведения нашего киноискусства, проникнутые пафосом борьбы за новый мир! Они стали в полном смысле слова общечеловеческими духовными ценностями.

Здесь стоит упомянуть еще об одном заблуждении, отголоски которого слышатся в речах некоторых наших творческих работников и в их художественной практике: о неверном понимании путей к «общечеловечности» произведения искусства. Разумеется, подлинно художественное произведение всегда «общечеловечно»: оно находит живой отзвук в душе любого зрителя. Но подчас приходится слышать, что во имя поисков такого «общечеловеческого» звучания своего фильма молодой кинодраматург или режиссер как бы чурается конкретных примет времени. Он старается оперировать только самыми общими категориями добра и зла, обращается только к таким явлениям, которые более или менее сходны во всех странах мира: любовная страсть, ревность, смерть... В результате возникает некая абстрактная схема, лишенная обаяния жизненной правды.

Весь художественный опыт, вся история литературной и кинематографической классики дают ясный ответ на вопрос о природе «общечеловечности» искусства. «Анна Каренина» или «Чапаев», «Вишневый сад» или трилогия о Максиме бесконечно волнуют и трогают каждого не потому, что в этих произведениях нет точных признаков времени, страны, социальной среды, а, наоборот, в силу своей необычайной художественной конкретности и достоверности. И, конечно же, попытки создания мелодрам или трагедий, действие которых происходит «безразлично где и когда», а персонажами являются условные люди-знаки, свидетельствуют лишь о незрелости творческой мысли. Контурные схемы, подменяющие живые характеры, приходят в противоречие с самой природой реалистического искусства: люди-знаки для обозначения неких «общечеловеческих» страстей столь же примитивны, как люди-знаки, которые в иных мнимосовременных фильмах служили для обозначения тех или иных профессий или социальных прослоек.

Миллионы зрителей на всех континентах хотят увидеть, как живет и трудится советский человек в наши дни. И мы обязаны найти художественные средства, чтобы показать то особое, новое, прекрасное, что отличает сегодняшнюю жизнь человека нового мира.

Будущие успехи советского искусства на мировом экране зависят в большой мере и от совершенствования художественной формы наших фильмов. Искусство вообще не терпит рутинного мышления. Но характер творческих поисков советских кинomастеров в наше время таков, что он требует особой новаторской смелости. О новом надо говорить по-новому!

Не будем только путать подлинное новаторство с ребяческим стремлением поразить зрителя «невероятно острыми» (и при этом часто бессмысленными) ракурсами или «архимодными» (а на деле далеко не новыми) монтажными трюками. Такие эстетские экзерсисы могут рассчитывать на успех только у околокинематографических обывателей, наивно приговаривающих: «Ах, это понравится на Каннском фестивале!» Конечно, среди зарубежных зрителей есть и любители формалистских вывертов. Но они никогда не дождутся, чтобы мы ориентировались на их вкусы.

В любой стране мира народные массы примут и оценят только настоящее искусство — талантливое и умное, верное жизненной правде, открывающее новые стороны действительности.

В историческом Заявлении Совещания представителей коммунистических и рабочих партий говорится, что в современных условиях «коммунисты видят свою задачу в том, чтобы развернуть решительное наступление на идеологическом фронте, добиваться высвобождения народных масс из духовной кабалы всех видов и форм буржуазной идеологии...». Нет большего счастья для передового художника нашего времени, чем активно участвовать в этом наступлении. И можно не сомневаться, что советские киномастера будут способствовать его успеху, отдавая свои творческие силы созданию волнующих, страстных произведений, окрыленных идеями коммунизма.

«Человечность, правдивость, моральная чистота...»

Мировая печать о фильме «Баллада о солдате»

Фильм «Баллада о солдате» продолжает свое триумфальное шествие по экранам многих стран мира.

Французская газета «Паризьен либере» считает, что «Баллада о солдате» — «это чистый шедевр, полный истинного лиризма и потрясающей красоты».

Зарубежная кинокритика отмечает свойственное Г. Чухраю поэтическое вйдение мира, глубокую веру в своих героев, умение пользоваться разнообразными красками, точность в выборе исполнителей для всех ролей фильма, мастерство монтажа.

«Режиссер Григорий Чухрай, — писала Тереза Лоуб Коун, один из редакторов американской газеты «Окленд Трибюн», — обнаружил необычайный талант и понимание почти неограниченных возможностей, какими обладает художественная кинематография». Тереза Лоуб Коун оценивает постановку «Баллады о солдате» как «триумф искусства режиссуры».

Большинство зарубежных кинокритиков и обозревателей видит главную причину успеха «Баллады о солдате» в ее моральной чистоте и человечности.

«Только морально здоровые люди могут передать в искусстве красоту человека, — пишет обозреватель газеты «Монд». — Как приятно встретить на экране людей здоровых, нормальных!.. «Баллада о солдате» воспевает все лучшее в человеке».

В ряде рецензий подчеркивается, что фильм страстно пропагандирует идеи мира.

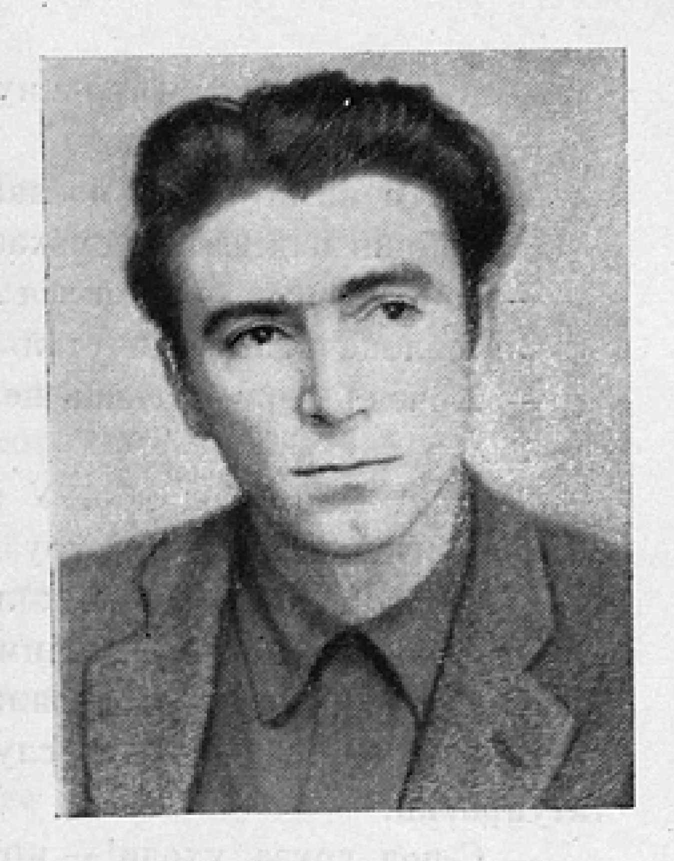
«Я искренне полагаю, — пишет критик французской буржуазной газеты «Орор», — что никогда еще мне не приходилось видеть более трогательного, более патетического, более умного обличения глупости и чудовищности войны».

Вместе с тем многие критики отмечают, что советский фильм далек от сентиментального, абстрактного пацифизма, что он проникнут духом мужества и воли к борьбе.

«В то время, как во многих западных фильмах война — это чудовищная машина смерти, превращающая человека в животное, — пишет Анна Нарти, рецензент румынской газеты «Контемпоранул», — в фильме Чухрая невзгоды и мучения войны, навязанной советскому народу агрессором, позволяют раскрыть все человечное в душах героев».

Моральная сила фильма оказалась столь могучей, что он, по мнению критика Пэйна Никербокера, «определил весь дух международного кинофестиваля», проходившего недавно в Сан-Франциско.

По сообщениям печати, впервые в истории фестивалей в этом городе зрители после демонстрации «Баллады» устроили овацию фильму.

Алексей Каплер, Виктор Конецкий



ПОЛОСАТЫЙ РЕЙС

НЕВЕРОЯТНОЕ КИНОПРОИСШЕСТВИЕ

Цирк переполнен. Уже прозвенел звонок, выстроились в две шеренги униформисты, заиграл духовой оркестр. Запоздавшие зрители торопливо пробираются к своим местам.

По опустевшему фойе идут семь моряков. Возле буфетной стойки каждый из них задерживается и здоровается за руку с маленьким толстым буфетчиком. Потом моряки молча проходят дальше. Когда они скрываются за бархатной портьерой, отделяющей фойе от зала, продавщица мороженого с интересом спрашивает:

— Откуда они вас знают, товарищ Шулейкин?

— А кто не знает Шулейкина? — с достоинством отвечает толстяк. — Хочешь верь, хочешь не верь, Шулейкина все знают.

Продавщица — бойкая, курносая девчонка с быстрыми, любопытными глазами — не отстает:

— А почему эти моряки каждый вечер к нам ходят? Неужели им не надоело смотреть одну и ту же программу?

Выстроив на стойке роскошную пирамиду из апельсинов и оглядывая творение рук своих, буфетчик отвечает:

— Эта программа им не надоест. Есть причина.

Публикуемый нами сценарий А. Каплера и В. Конецкого представляет опыт создания эксцентрической комедии. Текст иллюстрирован кадрами из фильма, который ставит по этому сценарию режиссер В. Фетин на студии «Ленфильм». Роль Марианны исполняет известная укротительница тигров Маргарита Назарова.

— А вы ее знаете, причину? А, дядя Шулейкин, знаете?

— Шулейкин все знает.

— Вы с ними тут и познакомились?

Шулейкин надменно усмехается.

— Я с ними познакомился пять лет назад в тропическом порту Коломбо.

Он облокачивается о стойку, приготавливаясь к обстоятельному рассказу.

— Хочешь верь, хочешь не верь, а дело было так...

Цейлон. Порт Коломбо. У раскаленного солнцем причала стоит грузовое судно «Евгений Онегин». Идет разгрузка. Слышатся крики докеров и команды, гул крановых моторов, тарахтенье судовых лебедок.

Из трюма медленно поднимается на гаке портального крана голубая «Волга». Наверху, на палубе, распоряжается боцман.

Боцман гол до пояса по случаю тропической жары. На его груди всевозможные татуировки.

— С-под груза уходи!— кричит он вниз.— Я вас прошу, товарищ Сидоренко, не вводите меня в соблазн, я же дал обязательство не допускать выражений! На оттяжке не зевай! — кричит он в другую сторону.— Лево бери!

Возле боцмана останавливается капитан «Евгения Онегина» Василий Васильевич — пожилой моряк с добрым, простодушным лицом.

— Эх, боцман, боцман...— задумчиво говорит он, разглядывая графику на теле боцмана.— Разве вам, боцман, тут место?..

— А где же мне место, товарищ капитан?— с недоумением спрашивает боцман.

— В Третьяковской галерее вам место, товарищ боцман,— вздыхает капитан.

К капитану подходят торговый агент в шортиках, с раздутым, как бурдюк, портфелем и маленький толстяк в черном суконном костюме и при галстуке. Это знакомый нам Шулейкин. С его лица градом катится пот.

— Как бы чего не было... боюсь, как бы чего не было...— стонет Шулейкин, едва поспевая за шустрым агентом.

— Ерунда!— отмахивается тот. — Только не вмешивайтесь. Я сам обо всем договорюсь.

Подойдя к Василию Васильевичу, он бодро рапортует:

— Груз прибыл, товарищ капитан. Можно принимать!

— Вот и отлично,— говорит капитан.— А какой груз?

— Груз палубный, всего двенадцать мест. Документы в порядочке! — Что-то в голосе агента заставляет капитана насторожиться.

— А все-таки, какого характера груз?

Шулейкин тихо говорит агенту:

— Вот узнает он, какой у нашего груза характер...

— Груз как груз!— перебивает агент, поглядев на Шулейкина злобным взглядом.— Я же говорю: двенадцать мест!..

С нижней палубы доносится взрыв хохота. Капитан оборачивается.

Это смеются два матроса и буфетчица Марианна.

— Мотя! Работай! — требует Марианна. Сидоренко достает из кармана губную гармонику.

— Да у меня еще не выходит...— стесняется Мотя. Старательно и неуклюже он начинает отбивать чечетку.

Капитан с мостика горестно смотрит на это безобразие.

— Так вы говорите, двенадцать мест?— механически переспрашивает он, но мысли его заняты другим.

На звук гармоники уже идет старпом. Это мужчина большого роста с суровым и замкнутым лицом, одетый в форменный морской костюм.

— Это что за балаган?!— говорит старпом металлическим голосом.

Музыка оборвалась.

— Простите, товарищ капитан,— бормочет Мотя.

— Сейчас скажет: «Я уже два года не капитан...»— тихо говорит Сидоренке Марианна.

— Я уже два года не капитан, а помощник,— строго говорит старпом,— попрошу без заискивания...

— Теперь он скажет: «А вас попрошу в рабочее время не отвлекать команду...»— шепчет Марианна.

— А вас попрошу в рабочее время не отвлекать команду,— строго говорит старпом,— делаю вам замечание...

Матросы поспешно удаляются. Марианна исподлобья смотрит на старпома.

— И потом — что это у вас на голове?

— Обыкновенная прическа,— отвечает Маришка,— форма называется «я у мамы дурочка».

— Очень жаль, что форма соответствует содержанию...

Капитан, забеспокоившись, начинает спускаться с мостика.

— Значит, начинаем погрузку? — спрашивает его спину торговый агент.

— Да, да, конечно...— бормочет капитан не оборачиваясь.

Марианна, прикусив губу, слушает старпома.

— Вы сами бездельничаете и другим не даете работать! Если вы племянница капитана, то это еще не значит...

Марианна собирается ему ответить, но старпом, не дав ей ничего сказать, заканчивает:

— И прошу не пререкаться.

— Я еще не пререкаюсь.

— Нет, пререкаетесь. Я по вашему лицу вижу, что пререкаетесь.

— А я говорю — не пререкаюсь.

— Так вот же пререкаетесь.

— Нет, не пререкаюсь.

— Нет, пререкаетесь.

— Товарищ буфетчица! — гремит подоспевший капитан.— Перестаньте пререкаться! Олег Петрович, прошу вас... Сейчас начнется погрузка — приглядите.

— И если вам нравится носить на голове швабру, то при исполнении служебных обязанностей будьте любезны повязывать косынку!— заканчивает свою речь старпом и удаляется размеренным шагом.

Марианна показывает вслед ему «нос», но капитан сердито шлепает ее по растопыренным пальцам.

— Взрослая девушка, а ведешь себя как девчонка... ты должна быть образцом, эталоном...

— По тебе должны равняться...— заканчивает за него Марианна.

— Да, по тебе должны равняться. И можешь меня не передразнивать.

— До чего вы мне оба надоели. Все знаю заранее...

— Подумай, Марианна, как ты бессистемно живешь, тебя уже из двух техникумов выставили!..

— Из трех.

— Вот видишь — из трех.

— И из одного я сама ушла.

— Ужас! Ужас! Твоя мать просила взять тебя в рейс, я думал, море сделает из тебя человека, надо же наконец чем-то заняться всерьез...

— Все мне надоело: и море ваше противное и корабль ваш противный...

— Вот видишь...

— И Олег ваш противный Петрович!

— Ты сама виновата. Олег Петрович строг, но справедлив.

— Он ко мне придирается! Он на меня внимания совсем не обращает!

— Вот ты уже противоречишь самой себе... Маришенька! Умоляю тебя как дядя и капитан: перестань с ним ссориться!.. Одного я хочу: чтобы кончилась эта глупая война между тобой и старшим помощником и чтобы в коллективе наступили мир и тишина. Мир и тишина.

Последние слова капитана покрывает ужасающий рев. Вздрогнув, Василий Васильевич и Марианна поднимают головы.

Сверху, на стреле корабельного крана, спускается клетка с тигром. Зверь ревет во всю мочь, и ему вторит множество таких же свирепых глоток — на причале выстроились еще одиннадцать клеток.

— Что это? Кто разрешил? — растерянно говорит капитан.

— Вы, товарищ капитан. Как условились — двенадцать палубных мест,— отвечает возникший откуда-то сбоку торговый агент.—Десять тигров и два, так сказать, льва.

— Только диких зверей мне не хватало!

Василий Васильевич в отчаянии хватается за голову.

Отойдя на почтительное расстояние, Маришка с испугом и интересом рассматривает тигра.

— Какой страшный!.. Елисей Степанович, а он не вылезет?— шепотом спрашивает она боцмана.

— Да ну тебя! Если б вылез — от нас бы тут косточек не осталось. «Вылезет»... скажет тоже...

Очередная клетка плывет по воздуху. Ревет, мечется в ней огромный тигр.

— Майна стрелу!— надрывается Елисей Степанович. Исполнительного боцмана не смущает экзотичность груза.— Куда смотрите? Тигра не видели? Вира помалу!

Торговый агент достает из портфеля документы, разбирает их.

— А если дознаются, что зверей сопровождает не укротитель, а работник пищеблока?— тихо спрашивает Шулейкин.

— Не понимаю — вы же сами просились вместо заболевшего Зверобоева.

— Просился. Не могу больше. В здешнем климате таю как свеча.

— А я не могу больше держать здесь купленных зверей. Они всю валюту съели. Шутка — лошадь в день на инвалюту! Торгпред разрешил вас отправить, и поезжайте. Не понимаю — что вас смущает?

— Звери меня смущают. Работал я тихо, мирно в торгпредском буфете. Максимальное зверство, с каким я имел дело, — нарезал любительскую колбасу, и вдруг — тигры... Парадокс.

Подходит капитан.

— Подвели вы меня, товарищ,— говорит он агенту.— Знал бы характер груза, ни за что бы не взял.

— Вот. Прошу проверить.— Агент достает бумаги.— Тигры — штук десять... прописью: десять. Львы — штук два... прописью: два. Клетки — штук двенадцать... прописью: двенадцать. Мясо — конина. Килограмм пятьсот... Прописью: пятьсот. А вот товарищ Шулейкин, очень опытный укротитель. Он будет сопровождать груз.

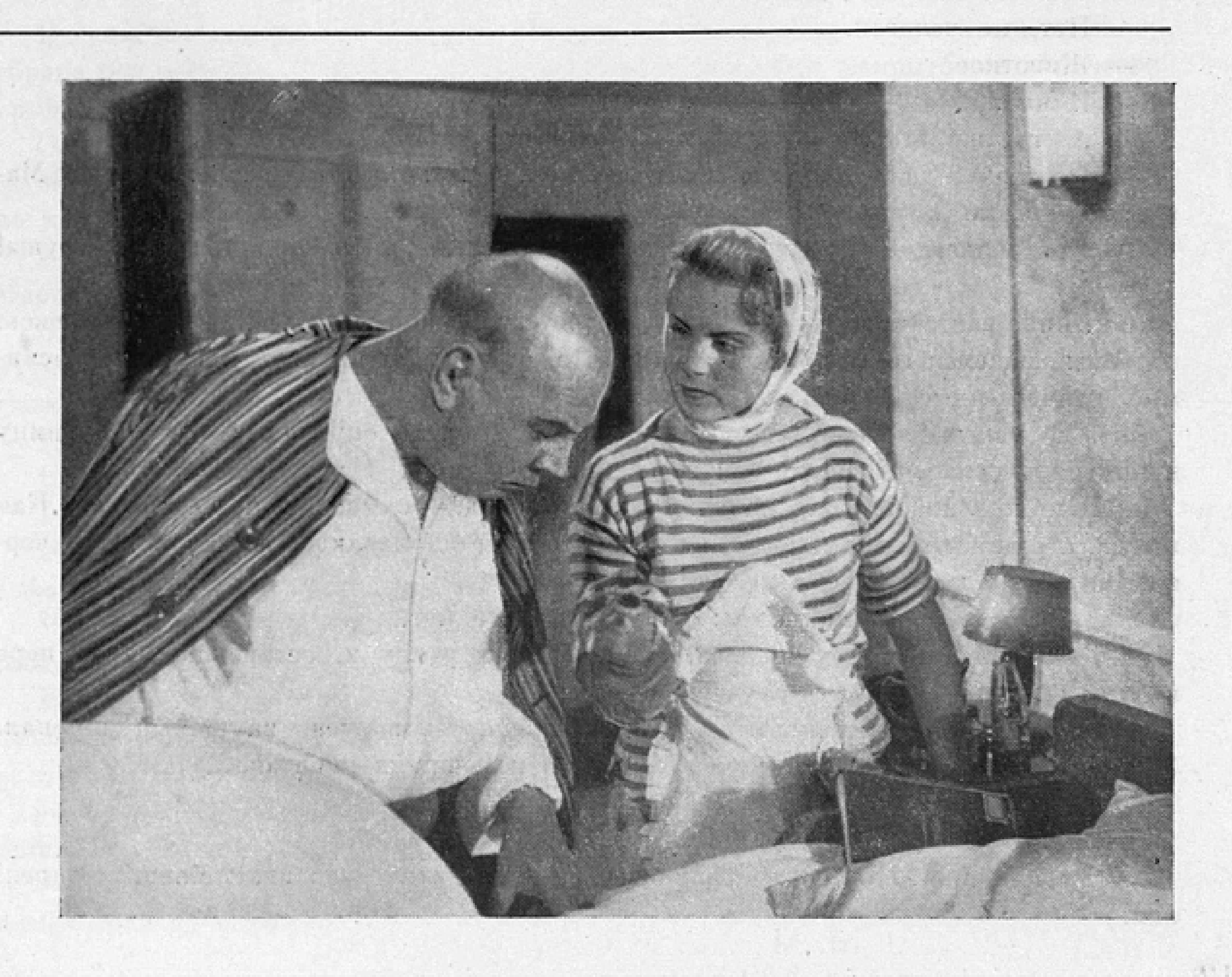
Капитан трясет Шулейкину руку.

— Очень, очень приятно. Все-таки с укротителем будет спокойней.

— За спокойствие не беспокойтесь,— говорит агент.

Внизу, на палубе, появились два сингальца. Они несут на бамбуковой жерди большой и, видимо, тяжелый мешок. С ними рядом идет носатый иностранец.

— Put it down!..— кричит он сингальцам. Те сваливают мешок на палубу и уходят.



— А это еще что? — встревоженно спрашивает капитан.

— The prize of our company,— говорит носатый важно.

Торговый агент переводит:

— Это как бы премия оптовому покупателю. От звериной фирмы...

— Не понимаю, какая премия? А что там в мешке?

Капитан свешивается через перила, чтобы еще раз поглядеть, но мешок уже исчез.

— Позвольте... А где мешок? Не мог же он сам уйти!..

Оказывается, мешок мог уйти. Неуклюже переваливаясь, он идет по палубе. Мешок уже свернул за надстройку, поэтому собеседники не видят его. Зато его замечает Марианна. Она испуганно вскрикивает — и сразу же все двенадцать клеток откликаются оглушительным ревом. Марианна бросается бежать.

Капитан страдальчески затыкает уши. А мешка уже нет на палубе.

Бегущая в панике Марианна натыкается на боцмана.

— Ой!

— Ты чего, за тигра меня приняла?

— Какой там тигр... я сейчас такое видела...

— Какое такое?

— Страшное, большое... само ходит...

— Ты чего плетешь, девка? Человек, что ли?

— Нет, не человек.

— Животное?

— И не животное.

— А что же это?..

— Не знаю... такое круглое... само ходит...— таинственно говорит боцману Маришка. — Само ходит... понимаете?.. Как привидение...

— Ври больше, — сердится боцман.— Нет, Маришка, жидковатая у тебя душа!

Страница вахтенного журнала грузового судна «Евгений Онегин». Четкая запись:

«Возвращаемся из Коломбо в Одессу. На судне отмечены совершенно необъяснимые, таинственные явления, а именно...»

Мы не успеваем прочитать, какие именно,— кто-то опрокидывает чернильницу прямо на журнал. На месте записи — черная лужица.

— Кто пролил чернила на вахтенный журнал?— слышен голос старпома. Как всегда, строгий и подтянутый, он входит в рубку и останавливается над залитым чернилами журналом.

Олег Петрович оглядывается: в рубке никого нет.

— Мистика...— Нахмурившись, старпом берет ручку и, осторожно макая перо в лужицу, пишет в графе «случаи»:

«Происшествия продолжаются. Злоумышленно попорчен вахтенный журнал. Утром похищен личный хронометр старшего помощника капитана...»

Океан. Плывет «Евгений Онегин».

Кают-компания. Моряки собрались обедать. Сидоренко разливает борщ по тарелкам.

— Все-таки, товарищи, на корабле происходит что-то необъяснимое, — говорит капитан, расхаживая по кают-компании. — Я не верю в мистику, но этот исчезнувший мешок, эти таинственные пропажи — то у матроса исчезает тельняшка, то пропадает хронометр у старшего помощника, то какая-то тень появляется на полубаке, то из закрытой чернильницы льются чернила на журнал. Могу поклясться, что меня ночью кто-то тянул за волосы... Что это такое?.. Неужели не прекратятся эти чудеса?

Вдруг раздается мычание: Мотя, взяв в рот ложку борща, мычит, вытаращив глаза, затем запускает в рот пальцы и, к изумлению окружающих, вытаскивает на свет какой-то металлический предмет.

— Гайка!..

— И у меня гайка!.. И у меня... — раздаются встревоженные голоса.

— А у меня болт, — мрачно заключает Митя Кныш.

— Ну, всё. С первым блюдом покончено, — говорит Сидоренко, — хоть бы второе оказалось съедобным.

Моряки мрачно сидят за столом. Кто подпер печально голову рукой, кто ест с голодухи хлеб, кто нервно постукивает ножом по столу.

— Где же наше второе?..

— За смертью ее посылать, — угрюмо ворчит Кныш.

Капитан взрывается:

— Буфетчица!..

Из камбуза появляется Марианна. Прическа, которая так не нравилась старпому, убрана под косынку. В руках у девушки блюдо с сосисками, накрытое металлической крышкой.

Слышен крик капитана: «Буфетчица!»

Марианна направляется к кают-компании и останавливается. Ей надо пройти по коридору, который образовали клетки с тиграми, и это очень страшно.

— За что мне такие мучения? Целый день ходить мимо этих чудовищ! — говорит Марианна.

Завидев ее, звери перестают рычать. Они кидаются к решетке, пытаются протиснуть сквозь прутья свои усатые морды, протягивают лапы и не спускают с девушки глаз.

Но Марианна стоит, боясь тронуться с места.

Снова слышится возмущенный голос капитана:

— Буфетчица! Марианна!..

Решившись, Марианна наконец робко ступает в проход между клетками. Оглядываясь со страхом вправо и влево, девушка идет сквозь строй тигров.

Чтобы задобрить зверье, она снимает никелированную крышку с блюда и кидает сосиски в протянутые сквозь прутья лапы, в раскрытые тигриные пасти.

Вот она доходит до конца страшного коридора и, пулей выскочив из него, добирается до кают-компании.

— Что у нас сегодня на второе? — зловеще спрашивает старпом.

— Сосиски, — отвечает Маришка, снимает крышку и осекается: на блюде у нее осталась одна-единственная сосиска.

— Почему вы говорите о ней во множественном числе? — спрашивает капитан, поднимая сосиску с блюда.

— Товарищи, кушайте борщ,— жалобно говорит Марианна,— очень вкусный борщ сегодня...

— Борщ несъедобен!— фальцетом кричит капитан.— В нем скобяные изделия! Гайки и контргайки!..

— Не может быть,— пугается Марианна. Она вертит половником в кастрюле и вдруг извлекает из борща часы на длинной цепочке.

— Часы... — удивленно говорит она.

— Это не часы, это мой хронометр,— констатирует в наступившей тишине старпом.

Он брезгливо берет хронометр и открывает крышку. Из хронометра льется борщ.

— Олег Петрович! Вы не скажете, который час?— с невинным видом спрашивает Марианна.

— Час?..— сдерживая бешенство, отвечает старпом.— Вас интересует час?.. Самое время вас, простите, выпороть... извините за выражение.— И старпом выходит из каюты, прямой и высокий, как мачта.

— Марианна, Марианна...— покачивая головой, капитан уходит вслед за старпомом.

— Чего они пристают? — говорит Мотя.— Не Марианна же гайки в борщ бросала...

— Дела... — вздыхает матрос Кныш. — А может, диверсант на судне?

— Все может быть,— философски соглашается механик. Он смотрит на блюдо: там лежит забытая всеми одинокая сосиска. Вздохнув, механик берет ее и отправляет в рот.

Каюта старпома. Никого нет. На столе лежит разобранный хронометр.

Стук в дверь, и голос Марианны:

— Товарищ старпом! Можно у вас прибрать?

Маришка входит. При ней ведро, тряпка и веничек. Она старательно поправляет книги на полке, смахивает несуществующую пыль с маленького глобуса.

Рядом лежит фуражка старпома. Девушка надевает ее на глобус — фуражка пришлась впору.

— Здравствуйте, Олег Петрович! — серьезно говорит Маришка.

Она сдвигает фуражку на глобусе немного набекрень.

— Так вам лучше... Посмотрите, Олег Петрович, как я хорошо прибираю.— Она протирает дверцу зеркального шкафа.— А вы все время меня обижаете...

Она критически разглядывает свое отражение в зеркале.

— Неужели, правда, из меня никогда не выйдет толку? — Маришка усмехается: — Вот возьму и стану знаменитой художницей.

Куском розового мыла, взятым с умывальника, она рисует на зеркале большое сердце, а куском голубого — стрелу. Потом влажной тряпкой стирает рисунок.

— Ничего вы не понимаете,— ласково говорит Марианна глобусу.— Поэтому я вам и держу... то есть дерзю... или дерзаю? . Как надо сказать?.. Молчите? То-то же! Я ведь сейчас могу сделать с вами, что хочу. Захочу — щелкну по носу...

Она легонько щелкает по Южной Америке.

— А захочу — вскружу голову!

Она и в самом деле крутанула глобус. Фуражка после нескольких оборотов сползла, и голубой шарик потерял сходство со старпомом.

Марианна забирает свои принадлежности и, вздохнув, идет к выходу.

На белую стенку каюты из иллюминатора падает зловещая черная тень. Марианна оборачивается, но тень уже исчезла.

В последний раз оглядев каюту, девушка говорит:

— Морской порядок.

Она закрывает за собой дверь, и в тот же момент в иллюминатор просовывается грязная лохматая швабра.

Выйдя из каюты, Марианна сталкивается с Мотей Кныш.

— Кто взял швабру?!— кричит матрос.— Маришка, ты?

— И не думала.

— Ведь только на секунду отвернулся! — Кныш уносится дальше, бормоча:— Нет, это точно. Диверсант, диверсант работает...

Старпом направляется к своей каюте.

— Что вы здесь стоите? — неприязненно спрашивает он.

И девушка сразу ощетинивается:

— Уборку у вас делала. Что, нельзя?

Старпом, не ответив, проходит дальше. Распахнул дверь своей каюты... и замер на пороге. Можно подумать, что в каюте произвели атомный взрыв. Все раскидано, разбито, перепачкано.

На полу валяется раздавленный глобус.

— Спасибо за уборку... — говорит старпом, обернувшись вслед Марианне.



Перед клетками сгрудились моряки, Шулейкин укрепляет на фальшборте какой-то плакат.

Между Мотей и Сидоренко сидит задумчивая Марианна.

— Мне, товарищи, поручено провести информацию о тиграх,— грустно говорит Шулейкин.— А также инструктаж по технике безопасности.

— Товарищ укротитель! — спрашивает Маришка.— А вы можете укротить мышь? В кладовке живет мышь, туда ходить страшно.

— Мышь — мелкий хищник, —отвечает Шулейкин.— А я работаю по крупному.

— Вы объясните,— обращается к нему восторженный Мотя,— как вы в себе воспитали такую смелость?

— Товарищи, кончайте базар и глупые вопросы!— рявкает боцман.

А Шулейкин уже разворачивает свой плакат.

— Здесь я, товарищи, нарисовал, как умел, тигра в разрезе.

«Тигр в разрезе» почему-то поделен на неравные доли, обозначенные номерами.

— Вот это у него кострец... А здесь — огузок... Здесь подбедрок,— поясняет Шулейкин.— А вот ливер, голье, вымя... Короче сказать, сбой...

Боцман, сопя, записывает эти сведения в тетрадочку. Марианна смотрит на укротителя с подозрением.

В каюту капитана входит старпом. Он кладет на стол лист бумаги.

— Или я, или она! — отчеканивает железный моряк.

— Олег Петрович, дорогой... Что опять случилось?

— Там все написано... Или я, или она. Или она, или я.

Информация о тиграх продолжается.

— Тигр ведет очень хищный образ жизни,— рассказывает Шулейкин.—Живет в дремучих джунглях...

— А чем он там питается?— интересуется кок Филиппыч.

— Могу ответить,— говорит Шулейкин, роясь в портфеле.

Он сверяется с листком, озаглавленным «Рацион кормления», и объявляет:

— Два дня конина, третий день говядина. И рыбий жир — для витаминов.

— А я читал, что он человеческими жертвами питается,— замечает боцман.

Укротитель соглашается:

— Не без этого. Когда кончается конина и говядина, чем же ему питаться? Вот он и ест человека.

— А почему они на Маришку не рычат? — спрашивает Сидоренко.— Я сколько раз замечал! Что у ней — группа крови с ними одинаковая?

— Не рычат потому, что они укрощенные. Лично мной. Вот этот, к примеру... Не тигр — овечка!

Именно в этот момент «овечка» с громоподобным ревом кидается на решетку, стараясь достать укротителя лапой.

Жалобно пискнув, Шулейкин загораживается портфелем.

Марианна тоже испугалась. Она зажмурилась и даже закрыла глаза ладонями.

На ее плечо ложится чья-то рука. Девушка открывает глаза и видит перед собой разгневанного капитана и угрюмого старпома.

Василий Васильевич оттаскивает племянницу в сторону. Клокоча от ярости, он говорит:

— Кончено. Мое терпение иссякло. Я отдаю тебя под суд!

— За что, дядя? — испуганно спрашивает Маришка.

— Я тебе больше не дядя! — трагически говорит он.— Теперь я знаю, кто творит все безобразия на судне! Вот рапорт старшего помощника.

— Дядя, честное слово, я ничего не делала!

— Я не дядя...

— А я ничего не делала.

Олег Петрович не выдерживает:

— А кто устроил погром в моей каюте? Тоже не вы?

— Не я!..

— А кто же? Кто? Скажи — кто?!— топает ногами капитан. — Кто? Кто? Кто?..

И вдруг откуда-то сверху на притеснителей Марианны обрушивается пенистая и шипящая струя. Белые кителя капитана и старпома мгновенно становятся рыжими.

На капитанском мостике с огнетушителем в руках стоит и корчит мерзкие рожи шимпанзе. На обезьяне Мотина тельняшка, но штанов она, видимо, не достала, и нижняя половина туловища у нее голая.

— Вот кто! Вот кто!— кричит Марианна.— Вот кто делает все гадости... А вы меня!..

— Кто пустил макаку на судно?! — орет боцман.

— Какая же это макака? — резонно возражает механик, что-то жуя.— Это обезьяна, типа шимпанзе.

Обезьяна еще раз полоснула струей по всем присутствующим, бросила огнетушитель и одним скачком очутилась на шлюпбалке.

К капитану наконец вернулся дар речи.

— Немедленно поймать!.. Обезьяна на судне страшнее динамита!..

С криком, с гамом моряки гоняются по палубе за обезьяной. У нее через плечо, как у старьевщика, висит полосатый пестрый мешок — тот самый, в котором ее принесли на «Онегин».

— Сей момент поймаем! — выслуживаясь, кричит боцман капитану.

Боцману действительно чуть было не удалось схватить шимпанзе. Но обезьяна вывернулась, взлетела на стрелу крана и скрылась в неизвестном направлении. А в руках у боцмана остался только полосатый мешок.

— Вот она, премия фирмы!— горько говорит капитан, разглядывая трофей. Он поворачивается к Шулейкину.— Товарищ укротитель, вы бы изловили ее! Это все-таки по вашей части!..

— Обезьянами не занимаюсь,— презрительно отвечает Шулейкин,— мне подайте тигра, льва, в крайнем случае волка. Ну, могу еще в виде исключения взяться за крокодила. Но макака...

— Жаль,— вздыхает капитан.— Олег Петрович! Продолжаем ловлю. Нужно ловить организованно. Без системы в жизни ничего не добьешься. Значит, так: половина команды под начальством старшего помощника гонит обезьяну по левому борту, вторая половина под командой механика — по правому борту, а я пойду по центру. Таким образом, обезьяна стратегически неизбежно попадет через этот люк

вот туда — в трюм. Ясно? Боцман и кок, приготовьтесь в трюме с брезентом, и как только макака упадет сверху, вы ее... хлоп! Ясно? Прошу всех строго соблюдать систему. Никаких отступлений. Вы ее оттуда, вы отсюда, я по центру, а они — хлоп! Берите брезент, начали!..

Обнаруживает обезьяну сам капитан. Она притаилась за грузовой лебедкой.

— Вот она! Вот! — вопит капитан, бросаясь к обезьяне.

Обезьяна ракетой взвивается над палубой. При этом она наступила на пускатель и включила лебедку. Затарахтел мотор.

— Лови ее! Держи!— кричит капитан, не замечая, что по палубе, мимо его ног, ползет, извиваясь, трос лебедки. Он цепляет капитана за щиколотку и неумолимо тянет за собой.

Василий Васильевич прыгает на одной ноге, балансирует, размахивая руками, но лебедка делает свое дело: проскользив по палубе несколько метров, капитан с грохотом проваливается в люк.

— Хлоп! — раздается крик снизу.— Поймали! Ура!

Вдоль другого борта идет с дозором Олег Петрович.

— Поймали! Поймали! — доносится до него торжествующий крик. Старпом оборачивается.

Из трюма на палубу, пыхтя, вылезают боцман и кок. Они волокут свою жертву, закутанную в большой брезент.

Со всех сторон сбегаются моряки.

— Она сверху как сиганет! — взволнованно рассказывает боцман.— А мы ее ка-ак хлоп! Точно, как приказал кэп! Правда, без системы ничего в жизни не поймаешь. Ну ты... — боцман поддает мешок ногой,— тихо сидеть! Вот придет капитан, он тебе покажет, как гайки в борщ сыпать... Сиди, кому говорю...— и боцман еще раз толкает бунтующий мешок ногой.

Вдруг раздается оглушительный, надсадный гудок. Боцман поднимает голову и от неожиданности даже приседает.

На рычаге паровой сирены висит шимпанзе.

Из-под крышки клапана сирены, шипя и свистя, вырывается пар.

Сирена надрывается, и, вторя ей, ревут десять тигров и два льва...

Боцман и кок с ужасом глядят то вверх, на обезьяну, то друг на друга.

— Что же мы поймали? — наконец спрашивает кок.

— Шевелится... — с мистическим страхом глядя на барахтающийся брезент, произносит боцман.

Их обступают подошедшие с двух сторон партии охотников за обезьяной.

— Открывайте, посмотрим, что там такое, если это не обезьяна, — говорит старпом.

— Осторожно, — вдруг оттуда что-нибудь такое выскочит...

— А если диверсант?

— Или мина замедленного действия?..

Боцман и кок отпускают брезент и отскакивают в стороны. Из-под брезента, разумеется, вылезает полузадушенный капитан.

— Неужели это вы?..

— Какая досадная ошибка!

— А мы так все аккуратно, по системе...

— Идите вы к черту...— говорит капитан.

Гудок умолкает. Обезьяна убежала.

Ожидая указаний, команда смотрит на капитана.

— Гм... боцману и повару за энергичные действия при поимке гм... обезьяны... объявить благодарность в приказе,— говорит он отдуваясь. — Хотя, между прочим, можно было ногой и не того...

— Так я же не вам, а обезьяне поддал, товарищ капитан,— отвечает боцман.

— И обезьяне незачем было поддавать.

— Виноват, товарищ капитан!

Рабочий день окончен. Марианна несет кофе в капитанскую каюту.

В каюте тихо жужжит вентилятор. Василий Васильевич на койке. Голова его обвязана полотенцем — было от чего разболеться капитанской голове.

— Ну, что? — говорит Марианна. — Я была виновата? Я?.. А еще рапорты пишут.

Василий Васильевич страдальчески морщится.

— Не ты, не ты... — Он снимает телефонную трубку, спрашивает: — Как там макака? Не обнаружена?

Выслушав ответ — судя по выражению его лица отрицательный — капитан снова откидывается на подушку.

— А что касается рапорта, да, Олег Петрович ошибся. Но ты сама его довела!..



Это же прекрасный человек, дисциплинированный работник. Не понимаю, за что ты его так не любишь?

— Какие вы все глупые,— сердится Марианна.— «Не любишь», «не любишь»... Да кто тебе сказал, что я его не люблю?!— кричит она с неожиданной горячностью.

И тут, осененный догадкой, капитан приподнимается на постели.

— Постой... Так неужели ты его...

— Да! Да! Да!

— А он об этом даже и не?..

— Не! Не! Не!

Маришкино признание не сразу укладывается в голове капитана. Он продолжает допытываться:

— Так значит, все твои дерзости — это из-за?..

— Из-за! Из-за! — со злостью кричит Маришка.

Капитан встает и начинает взволнованно расхаживать по каюте. Он повторяет в разных интонациях:

— Любовь... любовь... гм... любовь... любовь... Нет, я сойду с ума! Любовь... Вы только подумайте — любовь... У этой девчонки любовь?!.. У этой пигалицы, которая не может даже решить, чем в жизни заняться, и только знает, что высмеивает достойных товарищей... Просто смешно...

Капитан останавливается перед племянницей.

— Да знаешь ли ты, что такое любовь? Любовь — это чудо. А ты разве способна на чудо? Ты, милая, только на чудачество способна. Вот что. Любовь облагораживает человека. Любовь может заставить броситься в огонь. Ну скажи честно: ты готова броситься в огонь?

— Кажется, нет,— уныло признается Марианна.

— Вот видишь! — торжествующе говорит капитан.— Так я и думал. А говоришь — любовь... Любовь коня на скаку остановит, в горящую избу войдет... Скажи честно: ты войдешь в горящую избу?

— Что я, ненормальная, что ли?

Марианна готова расплакаться.

— Ну вот...— капитану становится ее жалко,— ты не унывай, Маришка. Не все рождаются героями. Но тогда хоть постарайся стать просто человеком. Выработай в себе систему. Перестань насмешничать. Постарайся завоевать его уважение. Будь аккуратна, трудолюбива...

Василий Васильевич показывает на шеренгу строгих черных книг.

— Вот стоят великие педагоги — Ушинский, Макаренко, Песталоцци... Они смотрят на тебя с надеждой!

— Я постараюсь, дядя,— серьезно говорит Марианна.

Олег Петрович возвращается в свою каюту.

Он толкает дверь и застывает в изумлении. Многострадальный глобус опять валяется на полу, а на столе, со старпомовской трубкой в зубах, сидит шимпанзе.

Шагнув в каюту, старпом прикрывает дверь.

Но обезьяна и не думает убегать — она пришла сюда отдохнуть от дневных трудов. Вынув обслюнявленную трубку изо рта, она дружелюбно протягивает ее старпому.

— Нет уж, спасибо,— говорит Олег Петрович.— Оставь себе.

Он достает из кармана другую трубку, садится и закуривает.

— А ты знаешь, что тебя приказано утопить?— спрашивает он.

Легкомысленная обезьяна вместо ответа становится на голову.

Олег Петрович задумчиво пускает клубы дыма.

— Что же мне делать с тобой, приятель?

Стук в дверь кладет конец его раздумьям.

Старпом хватает обезьяну за шиворот,засовывает в платяной шкаф и закрывает дверцу.

Затем, поставив глобус на место, говорит своим обычным бесстрастным голосом:

— Войдите.

Входит капитан.

— Я, Олег Петрович, все думаю об этой проклятущей обезьяне. Где ее искать?

— Искать ее больше не надо,— отвечает Олег Петрович,— я ее поймал и выкинул за борт. Согласно вашему приказу.

Капитан смотрит на старпома с ужасом и уважением.

— Да... Вы действительно железный человек. А вот я бы, наверно, дрогнул... Ну, бог с ней. Забудем ее, как кошмарный сон.

И вдруг челюсть капитана отвисает. Зеркальная дверца шкафа отошла, и на Василия Васильевича пялится шимпанзе в таком же, как у капитана, белом кителе и морской фуражке.

Не веря своим глазам, капитан поворачивается к старпому.

— Олег Петрович... Что это?

Но старпом уже успел ногой закрыть дверцу.

— Это зеркало,— говорит он.

Действительно, капитан видит зеркало и свое отражение в нем.

— Гм... — произносит он,— мне показалось, что у меня какое-то странное выражение лица и что я не брит.

Капитан озабоченно проводит рукой по щеке.

— Странно...Так вот, я хотел поговорить с вами о вашем рапорте. Теперь, когда установлено, что хулиганила на судне покойная макака, а не Марианна...

Марианна подходит к каюте старпома, неся перед собой ча деревянных плечиках свежевыглаженный китель. Она уже собиралась постучать, но, услышав свое имя, решает послушать дальше.

— Ну и что? — доносится вопрос из-за двери.— Не извиняться же мне перед ней!

— А почему бы и нет? Девочка очень старается быть хорошей...

За дверью Маришка энергичным кивком подтверждает правильность этой характеристики.

Капитан продолжает:

— Я видел, она вам китель постирала и погладила.

— Извиняться перед девчонкой? Ну, нет, ни одна женщина никогда этого не дождется. У меня есть принципы. Я презираю женщин.

— Но это ужасно,— говорит огорченный капитан.

— Я имею основания.— Старпом встает.— Вы говорили, что обезьяна на судне хуже динамита... А женщина на судне хуже обезьяны. Словом, извиняться перед девчонкой не хочу, не могу, и не буду.

Он открывает перед капитаном дверь, и не успевшая отскочить Марианна получает дверью по лбу.

— Извините, — машинально говорит старпом. Маришка смотрит на него с ненавистью. Потом, безжалостно скомкав китель, кидает его на пол, к ногам старпома.

— Я вам китель принесла!

Вечер. На корме «Евгения Онегина» на фоне роскошного тропического заката драит палубу матрос Мотя. Рядом стоит Маришка.

— Мотя, ты мне друг? — спрашивает она.

— Нет, Марианна Андреевна. Я не друг, я влюбленный.

— Ну, тем лучше,— соглашается девушка.— А ты знаешь, что такое любовь? Ты можешь броситься в огонь?

— Могу, Марианна Андреевна.

— А коня можешь остановить на скаку?

— И коня могу, Марианна Андреевна. Только прикажите. Любое доказательство представлю.

— Вот и представь. Отомсти за меня одному человеку.

— За вас? Пожалуйста. Пусть это будет хоть сам председатель судкома. Говорите — кому?

Двенадцать звериных глоток рыком возвещают о появлении старпома.

Олег Петрович неторопливо идет по мокрой палубе. Вот проверил найтовы у шлюпки. А вот провел рукой по поручням — нет ли грязи и ржавчины.

Марианна молча показывает Моте пальцем на широкую старпомовскую спину. Мол, вот кому нужно за нее отомстить. Мотя так же беззвучно ужаснулся и замотал головой.

Старпом уходит, оставляя на сухой стороне палубы цепочку влажных следов.

— Ну, нет, кому хотите, только не железному моряку. Я его очень уважаю. Это знаете какой человек? Что ни скажет — закон. Никогда не ошибается.

— Но он сказал, что я хуже обезьяны! — взывает Марианна к Мотиному сочувствию.

— Ну, может быть, на этот раз он немного ошибся... — Мотя отставляет швабру.— Марианна Андреевна! Я вас больше жизни люблю... Я часто мечтаю, чтобы на вас кастрюля с горячими щами вылилась!..

Девушка недоуменно глядит на него.

— А я бы вам тогда свою кожу отдал для пересадки. Как в газетах пишут, —объясняет Мотя.— Все для вас сделаю, но против железного моряка не пойду!..

Марианна обиженно отворачивается. Она смотрит на отпечатки башмаков, оставленные Олегом Петровичем, и, подражая выправке старпома, идет, ступая в оставленные им мокрые следы. Для этого Марианне приходится делать огромные, нелепые шаги.

Пройдя немного, она, все так же передразнивая походку старпома, возвращается обратно. Ее глаза весело блестят.

— Ну и не надо мне от тебя ничего,— говорит она Моте,— и кожу свою можешь при себе оставить. Я без тебя придумала, как отомстить этому черствому, бездушному типу.

Каюта старпома. Олег Петрович беседует с «подпольной» обезьяной. Они сидят за столом друг против друга.

— ... Задал ты мне задачу...— задумчиво говорит старпом, пуская изо рта замысловатые кольца дыма.— Если узнают, что я тебя приютил, конец моему авторитету, понимаешь? Я строгий человек, железный человек. Меня боится и уважает вся команда — и вдруг... А как будет злорадствовать эта девчонка, которую я ненавижу. Ненавижу? Ненавижу. Ты что на меня так смотришь? Не веришь? А я говорю ненавижу. Гм... ненавижу? Ненавижу, определенно ненавижу... Так вот, чтобы тебя не обнаружили, дверь будет всегда заперта, и ты открывай только мне. На три стука. Понял?

Он стучит в дверь три раза, и шимпанзе с готовностью становится на голову.

— Ну нет, не совсем то... Вот смотри,— втолковывает старпом, сопровождая свои слова действиями.— Три удара в дверь... Я тяну задвижку... И получаю кусок сахара. — Он кладет себе в рот кубик сахара. — Теперь давай ты.

Олег Петрович снова стучит условным стуком, и на этот раз обезьяна открывает задвижку.



Старпом дает ей сахар, и в этот момент раздается негромкий стук в дверь. Обезьяна бросается отворять.

— Ты что, до трех считать не умеешь?— шепчет старпом, с трудом удерживая ее.— Это чужой!.. Сгинь!

Шимпанзе кидается на постель и с головой накрывается одеялом.

Олег Петрович открывает дверь.

В коридоре пусто. Глухая ночь. Только тарахтит машина да покачивается судно.

Старпом хочет уже закрыть дверь — и вдруг застывает на месте. Он видит на полу, возле своей каюты, четкие следы тигриных лап.

В конце коридора неясный шум. Старпом вздрагивает. Он снимает с пожарного стенда топорик и осторожно идет по следам. Они выводят на палубу. Ночное море вокруг. Старпом крадется все дальше. Следы кончаются у клеток с тиграми. Олег Петрович считает зверей. Все на месте. Он ощупывает задвижки... Все нормально... Но на обшивке палубы явственно чернеют тигриные следы.

— Мистика!— растерянно шепчет старпом.

Запись в журнале:

«Снова начались таинственные происшествия. Ночью по судну ходил тигр. Видны следы. Человеческих жертв пока нет. За необеспечение безопасности старпому объявлен строгий выговор».

Маришка стоит у борта, подставив лицо солнышку, и чему-то загадочно улыбается.

Дверь камбуза распахивается, и в облаке пара появляется кок.

— Маришка! Ступай в кладовку, мне перец нужен!

— А мышь?— жалобно говорит Марианна.

— Давай, давай! На полусогнутых! — и Филиппыч скрывается в камбузе.

Марианна приоткрывает дверь кладовки. Точно: в луче света, клином упавшего на пол, сидит мышонок и с интересом смотрит на девушку.

— Брысь, брысь, я тебя прошу... — уговаривает Марианна. Но мышь направляется в ее сторону.

Девушка с визгом выскакивает из кладовки и захлопывает за собой дверь.

— И чего она ко мне лезет?— жалуется Маришка матросам, которые неподалеку плетут маты.— Она по ночам ко мне в каюту приходит. Вчера под одеяло залезла... Мотя, сходи за меня в кладовку.

— Иди, не опасайся,— говорит Сидоренко, ухмыляясь.— Нету уже там мыша. Я позаботился.

— Нет, есть! Я видела.

— И чего ты их так боишься? — говорит Сидоренко.— Не стыдно тебе?

— Нисколько... Я, когда маленькая была, никого не боялась. Ни лошадей, ни собак, ни коров... и они меня не трогали и сами все за мной ходили. У меня даже лисенок жил... А как выросла, стала бояться... Мотя! Ну, сходи...

Мотя поднимается.

— Вообще-то я тоже мышей не уважаю... Но,— заканчивает он, понизив голос,— чего для вас не сделаешь, я на все готов...

Мотя осторожно открывает дверь в кладовку.

— Выключатель слева,— шепчет Маришка.

Что-то щелкает. Вскрик. Снова щелчок и снова вскрик, даже стон.

— Ой! Что там?

Мотя появляется в дверях. На его ноге защелкнувшаяся мышеловка, на руке — тоже. Он поворачивается, чтоб захлопнуть дверь, и мы видим, что на тыльной стороне Моти тоже висит большая крысиная западня. Но в свободной руке храброго матроса трофей — банка с перцем.

— Откуда там мышеловки? — удивляется Марианна.

— Я поставил,— говорит Сидоренко.— Только я их не на Мотю, а на мыша ставил.

Он отцепляет от дружка капканы. Марианна берет у Моти перец.

— Спасибо, Мотенька... А за твое геройство я тебя поцелую в лобик.

На мостике капитан и старпом. Старпом смотрит в бинокль. Но обозревает он не морские дали: бинокль наведен на Маришку. Тем временем капитан размышляет вслух.

— По возвращении в Одессу я буду ходатайствовать о том, чтобы вам вернули звание капитана. Как вы на это смотрите?

В бинокль видна — возмутительно крупным планом — Маришка, целующая Мотю в лоб.

— Я на это смотрю крайне отрицательно,— машинально говорит старпом и опускает бинокль.— Простите, что вы сказали?

Но в этот момент раздается дикий крик: «Полундра! Опять! Полундра!»

На досках палубы четкие следы тигриных лап. Совершенно белый от волнения второй помощник капитана показывает на них пальцем. Сбегаются моряки. Полное остолбенение, ибо клетки заперты, и все звери на местах.

Трясущийся Шулейкин опускается на колени, всматривается, зачем-то трогает следы пальцем, бормочет, заикаясь.

— А может, это не тигриный след...

— А чей? — спрашивает подоспевший капитан. — Человечий?

Шулейкин затравленно озирается. Вдоль цепочки тигриных следов, задрав хвост, идет по палубе полосатый котенок. Шулейкин показывает на него дрожащим пальцем.

— А может быть...

— Не стройте из себя дурачка!— гремит старпом.— Кто вам позволил выпускать тигров из клеток?

— И зачем? Пусть он скажет — зачем?— кипятится капитан.

На лице Шулейкина отчаяние. И вдруг он выпрямляется, гордо выкатывает грудь и сжимает кулаки. Терять ему больше нечего.

— Да,— говорит он с достоинством.— Я это делаю! Каждую ночь.

Жуткая тишина. Шулейкин наслаждается ею.

В глазах у Маришки подозрительно веселые искорки.

— Да, товарищи! — говорит Шулейкин.— Тиграм надо гулять. Чтобы не было рахита. И ночью я их пасу, все равно у меня бессоница. Вот и все.

— Все? Нет, не все!— взрывается капитан.— Если вы еще раз выпустите их, я... я посажу вас в цепной ящик! Поняли? В ящик, где хранятся якорные цепи!.. Боцман!

— Есть!

— Позаботьтесь, чтобы укротитель спал по ночам без просыпу! Под вашу ответственность! А вам, Олег Петрович, строгий выговор с занесением в личное дело. На судне пасутся тигры! Зоопарк!

Оскорбленные тигры хором заревели в своих клетках. Капитан заткнул уши и пошел прочь.

Он поднимается на мостик и вздрагивает. И здесь перед ним четкий отпечаток тигриной лапы.

Остатки капитанских волос поднимаются дыбом.

На мостик пыхтя всходит толстяк Шулейкин. У него под одной рукой свернутый матрац, в другой чемодан.

— Я все осознал,— бормочет Шулейкин.— Я готов понести кару... Посадите меня под арест, до самой Одессы!.. Куда садиться? Где он, ящик?

— Убирайтесь вон вместе с вашими тиграми,— кричит капитан тонким голосом, и хватается за сердце.

Страница вахтенного журнала судна «Евгений Онегин». Чья-то рука пишет: «Таинственные следы продолжают появляться. Отказались выйти на вахту три кочегара; они утверждают, что видели ночью тигра, который смеялся как человек. Старпому объявлен еще один строгий выговор с предупреждением!».

Олег Петрович залез под чехол лебедки недалеко от клеток со зверями. Железный моряк в засаде. Сильная качка. Летят брызги из-за борта, хлещет ветер. Глухая ночь. И вдруг старпом видит смутную тень. Тень четырехнога и бесшумна. Держа в руке пожарный топор, старпом, крадучись, вылезает из укрытия. Тень хихикает женским голосом. Старпом насторожился, смотрит...

По палубе «Евгения Онегина» вышагивает на четвереньках Маришка. На ее руках и ногах сшитые из тряпья подушечки, имитирующие тигриные лапы.

Старпом идет за ней, наблюдая, как появляются на палубе страшные когтистые следы.

— Товарищ буфетчица, потрудитесь принять вертикальное положение!— металлическим голосом произносит Олег Петрович.

— Ой! — Маришка выпрямляется.

— Да... — устало говорит старпом.— Этого я не ожидал даже от женщины.

В этот момент судно накренилось и Маришку бросило прямо на грудь железному моряку.

— Соблюдайте дистанцию! — морщится он.

— Это не я!.. Это качка!..

Олег Петрович показывает на лжетигриные следы:

— Зачем вы это делали?

Бесстрастный голос старпома выводит Маришку из себя.

— Потому, что я вас терпеть не могу! Потому, что вы отравитель всей моей жизни! Потому, что вы... — она останавливается, задохнувшись от ярости. — И делайте со мной что хотите! Можете бросить за борт, как мартышку бросили! Вы на это способны.

Качка снова кидает ее в объятия Олега Петровича. Стараясь удержаться, девушка упирается ему в грудь рукой, и на белом кителе старпома отпечатывается черный тигриный след.

Пауза. Враги стоят, в упор глядя друг на друга. Кажется, вот-вот произойдет что-то страшное.

— Вот что,—произносит наконец Олег Петрович,— идите спать. И чтоб это было в последний раз!

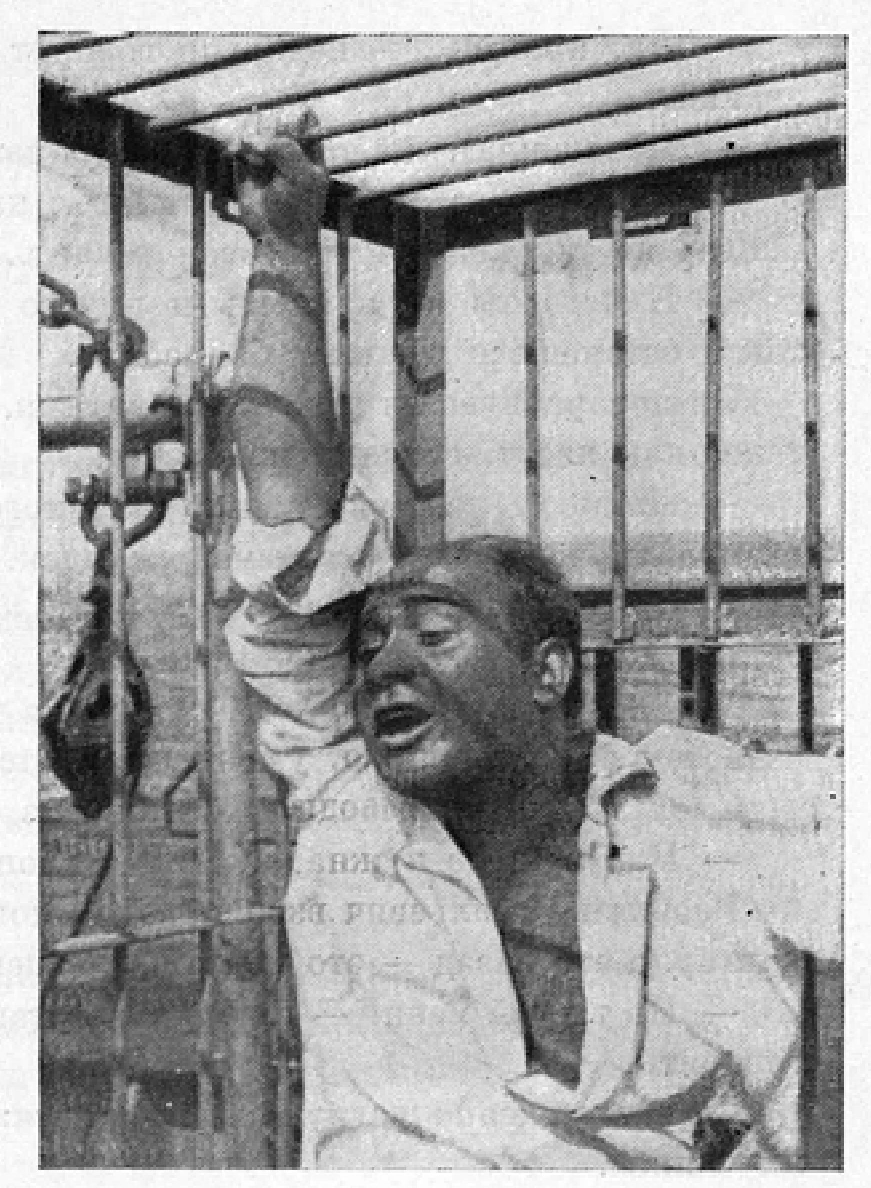
Такого оборота Маришка никак не ожидала.

— Почему же вы не ведете меня к капитану?!

— Потому что вы очень глупая девчонка!— говорит старпом. — И мне вас просто жалко.

Он поворачивается к ней спиной и вешает на стенд пожарный топорик.

— Не надо мне вашей жалости! Не надо. Я вам не позволю себя жалеть!— чуть не плача, кричит Марианна. Но старпом уходит, не обернувшись.



Раз, два, три,— стучит он в дверь своей каюты. Кто-то открывает изнутри задвижку, и старпом гордо входит к себе.

Закрывшись изнутри намертво — просунув ножку стула в ручки двери своей каюты, — собирается спать капитан... Он уже отстегнул подтяжки и обул шлепанцы.

Стук и голос Марианны: «Это я, дядя!»

Капитан, наспех натянув китель, разбаррикадирует дверь.

В каюту врывается Маришка.

— Дядя! Знаете, кто делал тигриные следы? Это я! Понимаете — я! И ни капельки не раскаиваюсь! Вот!..

— Не может быть... Ты? Как!..— говорит потрясенный капитан. В качестве доказательства Маришка ставит своей «тигриной лапой» черный штемпель на подушку капитана.

Василий Васильевич хватается за голову. Он вне себя от возмущения.

— Какой ужас! Какой позор! Член нашего коллектива! Работник пищеблока! И кого ты подводила под выговоры! Олега Петровича! Вот она твоя так называемая любовь, она только на такую глупость и способна...

Марианна сидит за столом капитана, грустно задумавшись. Она положила подбородок на руки, одетые в «тигриные лапы».

— ...А твое легкомыслие! Какие ты только не меняла профессии, кем только не собиралась стать!

— Да, правда... — печально говорит Марианна,— я еще не нашла своего призвания...

— «Не нашла», «не нашла», а когда найдешь, откуда ты будешь знать, что нашла?

— Ну, я тогда сразу почувствую... каждый человек на что-то способен, только иногда не так легко найти свой талант... не так легко... понимаете...

— Ничего ты не найдешь и ничего из тебя не выйдет,— говорит капитан,— так и останешься в жизни балластом.

Он поворачивается к полке с книгами. Маришка хихикнула: из под кителя капитана, как хвост, свисают подтяжки.

— Лично я не вижу ничего смешного! — говорит капитан. — Пойми, Маришка, главное в человеке — система, порядок, собранность, аккуратность. Все об этом пишут! — Он тычет пальцем в книжные корешки...— Вот... Великий педагог Ушинский... Макаренко... Песталоцци...

Маришка безудержно хохочет, оттого что, пока капитан произносит со всей серьезностью эту сентенцию, у него болтаются подтяжки, как хвосты.

Смех Маришки выводит капитана из себя. Он швыряет на пол толстую книгу.

— Плетка тебе нужна, а не Песталоцци!..

Василий Васильевич взволнованно поворачивается и идет к двери. Вдруг что-то потянуло его назад — это подтяжки зацепились за ручку кресла.

— Не трогай меня! — говорит капитан, не оглядываясь. — Мне не о чем с тобой говорить.

Он раздраженно шагнул вперед, подтяжки срываются и с силой хлопают его пониже спины.

Маришка истерически хохочет — она уже не может остановиться.

— Тебе смешно? — рычит Василий Васильевич. — Хватит! Властью капитана и дяди я сажаю тебя под арест!

На двери Маришкиной каюты большой, как калач, замок.

Кок Филиппыч отмыкает замок и кричит:

— Выходи на штрафные работы!

Щурясь от солнца, выходит Марианна.

Возле камбуза ее поджидают верные друзья — Мотя и Сидоренко.

...—Мариша! — говорит Сидоренко. — Мы с тобой. Мы, как мушкетеры!..

Филиппыч обрывает его:

— Катись отсюда, мушкетер, мелкими брызгами! Не велено общаться.

Он заводит Марианну в камбуз и дает ей мешок с картошкой.

— Вот. Очистки кидай в ведерко.

В камбуз протискивается Шулейкин.

— Отбываете, значит,— констатирует он с удовлетворением.— А ведь мог бы невинно я пострадать...

Маришка с отвращением чистит картофель.

Шулейкин приподнимает крышку кастрюли.

— Какой увар-то? — деловито спрашивает он Филиппыча. — Процентов сорок дают?!

— Вот человек!— назидательно говорит Филиппыч Маришке.— Укротитель зверей, а понимает даже кулинарию... А тебя учи, не учи...

— А кто раскладочку утверждает? — интересуется Шулейкин.

— Старпом, Олег Петрович.

— Серьезный товарищ,— одобряет Шулейкин.— Капитан против него куда пожиже.

— Так он сам был капитаном, — вздохнув, говорит кок. — На этом же «Евгении Онегине», да вот понизили беднягу.

— Ай-яй-яй!.. И за что же это?

— За пассажирку. Он в нее влюбился без памяти, а она ему мозги крутила... Красивая была, артистка по профессии. Фигурой на ходу повиливала — дух захватывало. Эх! — спохватывается кок. — Лавры! Лавры-то я забыл положить.

Он кидает в суп лавровый лист.

Маришка с нетерпением ждет продолжения рассказа.

—...И вот подходим мы к Одессе, к причалу, а пассажирка—шасть к нему на мостик и говорит: так, мол, и сяк... все это ошибка, взаимное заблуждение, я вам забыла сказать, что я замужем. Вон меня муж встречает, а вам... счастливо плавать...

Марианна жадно слушает. Забыв обо всем, она кидает очищенный и вымытый картофель в помойное ведро, а шелуху в кастрюлю.

Филиппыч рассказывает:

— ... Олег Петрович стоит в остолбенении, а «Онегин» полным вперед работает. Так мы с полного хода и резанули в причал носом. На меня бачок с компотом как жахнет... Страшно вспомнить. Тут и кончилось его капитанство.

— Да, пострадал человек за любовь... — философствует Шулейкин.

Маришка не выдерживает:

— При чем тут любовь? Может быть, это было у него минутное увлечение...

— А ты что слушаешь? — сердится кок.— Ты работай.

— Ничего я не слушаю... Мне и неинтересно!

Филиппыч заглядывает в котел и ахает: в супе плавают очистки, а в поганом ведре чищенный картофель.

— Ну, ответь, какая от тебя в жизни польза? — горестно вопрошает кок. И сам себе отвечает: — Никакой пользы, кроме вреда!

«Евгений Онегин» идет по синим волнам океана.

Маришка печально сидит взаперти в своей каюте.

Лязг замка. Входит матрос Кныш.

— Чего раскисла, как медуза?— дружелюбно говорит он.— Я тебе обед принес.

— Неси назад. Объявляю голодовку.

Кныш удивленно смотрит на девушку.

— Я требую, чтобы сюда пришел старпом. Пока не придет, ничего не буду есть!

— Не дури. Скажи лучше, куда вилки-ложки дела? Команде есть нечем.

— Ешьте руками... Придет старпом, тогда скажу.

Пожав плечами, матрос поворачивается к двери.

— А что за компот? С персиками? — не выдержав, спрашивает Маришка.

— А какая тебе разница? Ты же заявила голодовку.

—Ладно, компот оставь... А по остальному голодовка.

Матрос уходит. Марианна со вздохом принимается за компот, но тотчас, крикнув, вскакивает. В углу появился знакомый нам мышонок.

— Нашел, чертенок. Ну чего ты за мной ходишь? Сидел бы в кладовке — там продуктов много...

Мышонок взбирается на стол, усаживается против Марианны и внимательно смотрит на нее своими черными глазками. Марианна садится в дальний угол каюты.

— Неужели непонятно, что человек может бояться мыши... Какой-то ты глупый... ну ладно, сиди. Только не подходи ближе...

Мышонок шевелит носом, подбирает хвост, видимо, приготовляясь к беседе.

Маришка отставила компот, уютно уселась в уголке и задумчиво говорит:

— Эх, мышь, мышь, хочешь, я тебе расскажу об одной дуре, которая полюбила не человека, а кусок железа...

Мышонок слушает, поблескивая черными бусинками глаз. Вдруг он насторожился, прислушался и исчез.

Щелкает замок. Входит Олег Петрович.

— Зачем вы меня вызвали?

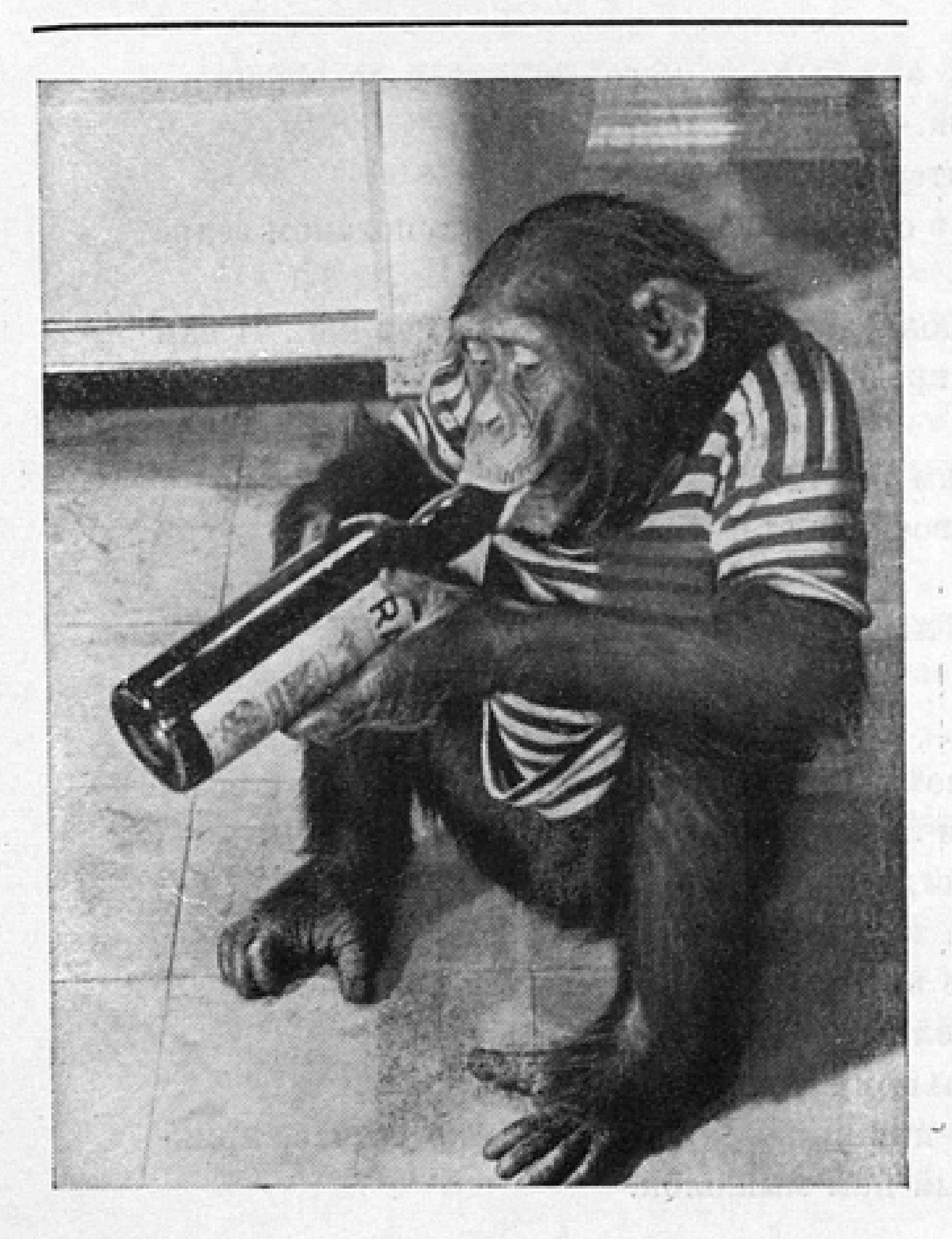
— Я хочу за все, за все попросить у вас прощения... Мне очень стыдно, что я вас дразнила.

Старпом с подозрением смотрит на Марианну.

— А чем вызвано ваше раскаяние? — сухо спрашивает он.

— Вы меня не обманете своей суровостью, я ведь понимаю, какой вы...

— Я всегда думал, что вы вздорная, бессмысленная, ни на что не годная девица. Но сегодня я понял, что недооценивал вас... — Голос его начинает чуть заметно дрожать. Люди, знающие старпома, сказали бы: «Олег Петрович вне себя от ярости».



— Вы готовы унижаться... лгать... лицемерить, извиняться, лишь бы вас отсюда выпустили!.. Стыдитесь!! — Он берет себя в руки. — А кроме того, не я вас сажал, не ко мне и подлизывайтесь.

Маришке и в голову не могло прийти, что ее искренний порыв будет так ужасно истолкован.

— И это все, что вы поняли? — тихо говорит она и, резко повернувшись, отходит к иллюминатору.

Старпом пожимает плечами, выходит из каюты и вешает на дверь замок. Вдруг до него доносятся какие-то жалобные звуки. Он прислушивается. Да, сомнений быть не может — это плачет Марианна.

Старпом направляется к своей каюте.

Шимпанзе перед зеркалом чистит зубы сапожной щеткой.

Троекратный стук в дверь.

Не прекращая своего занятия, шимпанзе привычным движением отодвигает задвижку.

Старпом входит, опускается на стул.

Его не смешит вымазанная сапожным кремом морда обезьяны.

— Ох, и глуп же ты, братец, — говорит он и, подумав, грустно добавляет:— А я, кажется, еще глупее...

Шимпанзе прижимается к Олегу Петровичу и ласково гладит его щеткой по волосам.

А Марианна в своей каюте разговаривает с мышонком, который снова появился. Девушка сидит на стуле, подобрав ноги и положив подбородок на колени. Слезы высохли.

— Давай я тебя буду кормить, кормить, кормить... Ты вырастешь большой, как тигр, пойдешь и загрызешь его... дурака такого! Ладно?

Мышь приближается к ее стулу.

— Не подходи! Соблюдай дистанцию.

И Маришка поспешно перебирается со стула на свою койку.



Капитан спускается с мостика. Внизу его подкарауливают трое. Мотя, Сидоренко и Кныш.

— Товарищ капитан,— робко говорит Мотя.— Мы делегация от команды.

— Насчет буфетчицы, — поясняет Сидоренко. — Хотим взять ее на поруки.

— Никогда! Если она моя племянница, это еще не значит...

— Ну, девчонка, просто веселая...— басит Кныш.— Что ж ее за это, на рее повесить?

— Идите, отдыхайте,— неумолимо говорит капитан.— А арестантку выбросьте из головы.

Но сам Василий Васильевич забыть про Марианну не может. Он направляется к каюте старпома.

— Можно к вам, Олег Петрович?

Услышав знакомый голос, обезьяна прыгает на койку и накрывается с головой одеялом. Входит капитан.

— Лежите, лежите! — поспешно говорит он, заметив движение под одеялом.— Я пришел не как начальник к подчиненному... Я пришел как человек к человеку.— Расхаживая по каюте, он продолжает: — Я все думаю о Марианне. Не слишком ли я с ней суров?... У нее было трудное детство... трудное, собственно, для ее родителей. Что она вытворяла!.. Но это была веселая и добрая девочка... — Капитан растроганно улыбается.— И одна косичка всегда торчком, как ухо у щенка... Согласен, плохо, что она не нашла еще своего места в жизни. Но что говорит великий Песталоцци? «Человека образуют обстоятельства». Помните?

Одеяло шевелится. Вероятно, это означает согласие с Песталоцци.

Василий Васильевич присаживается на край койки рядом со своим молчаливым собеседником.

— Труд! Вот что спасет девочку! Тот самый благодетельный труд, который превратил обезьяну в человека...

И тут капитан замечает черную волосатую лапу, которая высунулась из-под одеяла.

Дико вскрикнув, капитан пробкой вылетает из каюты.

Соблазн велик — дверь открыта настежь! И шимпанзе выходит в коридор.

На палубе Сидоренко уговаривает Мотю:

— Если хочешь победить на конкурсе, ни одного дня не пропускай... Давай, тренируйся.

— Настроения нету...

— Давай, давай! Настроением ты Маришке не поможешь.

Сидоренко подносит к губам гармонику. Мотя пытается танцевать чечетку. Он делает это терпеливо и старательно, но очень плохо.

— Стоп машина!— говорит Сидоренко.— Мотя, ты меня расстраиваешь... Жук, дай, пожалуйста, образец...— просит он проходящего по палубе маленького кочегара. Кочегар прямо так, на ходу, «дает» несколько высшего класса коленец. Мотя смотрит и вздыхает. Сидоренко снова играет вступление.

Шимпанзе вышел на палубу. Его никто не замечает.

— Мотя, начали! — командует Сидоренко.— И... раз, два, три... И... раз, два три...

Мотя послушно топчется на месте. Раз... два... три...— он сбивается.

Шимпанзе заволновался. «Топ-топ-топ», — доносится до него. Три удара — условный сигнал!

Обезьяна ищет — где же засов, который нужно открыть? Она замечает ящик с пожарным песком, прикрепленный к стене.

«Топ! Топ! Топ!»

Шимпанзе открывает засов ящика, и песок высыпается на палубу.

«Топ! Топ! Топ!»

Что еще можно открыть?

Взгляд обезьяны падает на засов клетки с тигром. Натужившись, шимпанзе отодвигает засов.

«Топ-топ-топ» — снова начинает Мотя, и обезьяна открывает вторую клетку.

«Топ-топ-топ!»

Обезьяна бежит вдоль клеток и с видимым удовольствием открывает засов за засовом.

Один из тигров упирается лбом в дверцу, распахивает ее и выходит на свободу... За ним второй, третий...

Вдоль борта идет со шваброй и ведерком матрос Самсонов. Он замечает на палубе тигриный след.

— Опять Маришка чудит!— смеется матрос. Он начинает затирать след шваброй. Сзади раздается рык.

— Во дает!— заливается Самсонов.— Брось, Маришка, не купишь!

Он оборачивается и по лицу матроса мы понимаем, кого он увидел. Летят на палубу ведерко и швабра. Самсонов вмиг взбирается на шлюпбалку.

— Кореша! Полундра!— вопит он.

На крик оборачиваются Мотя и Сидоренко. Губная гармоника, жалобно пискнув, умолкает.

По палубе медленно и величественно шествует тигр.

Мгновение — и Сидоренко уже сидит за бортом на лапе якоря.

А Мотя — за противоположным бортом — качается на штормтрапе.

Ходовая рубка. На руле Кныш. Старпом пилит его:

— Судно нужно держать точно по курсу, а вы, уважаемый товарищ, рыскаете... Чуть лево возьми! Так держи!..

Расслабленной походкой выходит капитан.

— Олег Петрович,— говорит он неуверенно.— Я, наверно, нездоров. Я был у вас в каюте, и мне показалось...

Он умолкает — в дверь просовывается когтистая полосатая лапища. Старпом не видит ее.

— Что показалось? — спрашивает он.

— Да нет, ерунда... Мне все время что-то кажется...

Капитан с досадой захлопывает дверь, и сразу же раздается негодующий рев.

Страшной силы удар потрясает дверь. Она распахивается с пушечным гулом, отскочив от переборки, летит назад и бьет по морде возникшего на пороге тигра. Рык... Еще один удар по двери.

— Мамочка...— шепчет Кныш, бросая штурвал. Василий Васильевич стаскивает с головы фуражку и зачем-то швыряет ее в зверя.

Рычание. Тигр трясет прищемленной в дверях лапой.

Старпом командует, пятясь:

— Уходим через окна. Кныш, бегите к радисту! Пусть известит команду!

Капитан с большим проворством лезет в окно.

Вот он уже на верхнем мостике. Старпом присоединяется к нему.

«Евгений Онегин», оставшись без управления, выписывает по морю немыслимые зигзаги.

— Теперь одна надежда — на запасной штурвал,— говорит старпом.

Оба моряка торопливо стягивают с запасного штурвала чехол.

Из палубного репродуктора доносится скрип, потом включается радиотрансляция: «Передаем концерт по заявкам моряков торгового флота...»

Тигр в рубке. Он с интересом обнюхивает новое помещение. Штурвал начинает вращаться, так как он синхронно связан с верхним штурвалом на мостике. Рукояти бьют зверя по морде. Это злит тигра, и он бросается на штурвал, ударяет лапой.

Капитан и старпом летят в сторону от своего верхнего штурвала, он теперь кружится с огромной скоростью в обратном направлении — это сплошной мерцающий круг. «Онегин» совершает немыслимый поворот.

В машинном отделении старшего механика качнуло. Он наклоняется к переговорной трубе, свистит в нее:

— Рулевая рубка! Кто на вахте?

В ответ доносится рев.

— Сердится старик,— говорит механик своему напарнику.— Совсем озверел!

Тигр обнюхивает переговорную трубу. Слышится голос старшего механика: «Не понял вас, Василий Васильевич!» Вместо ответа тигр бьет по трубе лапой. Труба рушится. Тигр обрывает телефонный кабель...

На верхнем мостике.

Капитан изо всех сил дует в переговорную трубу. Старпом кричит в телефонную трубку:

— В машине! В машине!

Никто не отвечает.

— Надо вызвать по радио из ближайшего порта вертолет,— говорит капитан.

По пустому коридору разносится из-за двери с замком голос Марианны:

— Ну ладно! Я преступница и сижу в тюрьме, но дайте же мне поесть! Я отменяю голодовку! Я все, все скажу! Вилки и ложки в нижнем ящике!..

Марианна колотит кулаками в дверь:

— Товарищи! Вы про меня забыли!.. Конечно, вам там хорошо!..

По коридору надстройки мчится боцман. За ним гонится лев.

Коридор состоит из секций, отделенных друг от друга дверями.

Проскакивая очередную дверь, боцман прижимает ее спиной, торопливо стучит в ближние каюты, кричит:

— Братишки! Полундра! Звери всплыли!

В этот момент в дверь, которую он держит спиной, ударяет лев. Боцман стрелой несется дальше и оказывается на палубе.

Из динамика доносится: «По заявке боцмана парохода «Евгений Онегин» передаем «Реквием» Моцарта... Слушайте ваше любимое произведение, товарищ боцман...»

Но товарищ боцман ничего не слушает — лев уже совсем близко.

Боцман влетает в одну из опустевших клеток и трясущимися руками задвигает засов. Добежав до клетки, лев обнюхивает ее и разочарованно отходит.

Боцман, почувствовав себя в безопасности, наглеет:

— Ты, тварь, еще не знаешь боцмана! — кричит он царю зверей.— Меня так просто, без хрена не сожрешь!

Вдруг куча соломы в углу — постель обитателя клетки — начинает горбиться и шуршать.

Боцман умолкает. Под звуки заказанного им «Реквиема» он отступает и прижимается спиной к решетке.

Из соломы осторожно выглядывает укротитель Шулейкин.

— Елисей Степанович! Вы дверку закрыть не забыли? — осведомляется он.

Боцман потрясен.

— Товарищ укротитель?.. А вы зачем здесь?

— «Зачем», «зачем»... За тем, зачем и вы,— сварливо отвечает Шулейкин.— Не люблю быть бифштексом.

Боцман решительно отворяет дверцу клетки и энергичными тычками подталкивает укротителя к выходу.

— А ну, иди, приступай к исполнению служебных обязанностей. Работай, укрощай.

Шулейкин сопротивляется изо всех сил. Наконец боцману удается вытолкнуть его на простор.

Лев бросается к Шулейкину, но тот со скоростью молнии ныряет в соседнюю клетку и запирается в ней.

Рев зверей разносится по пароходу.

Второй лев в медпункте. Он жрет подряд все медикаменты. В данный момент он глотает большую коробку с надписью «Снотворное. Люминал».

Проглотил, сладко потянулся и зевнул.

Дверь с надписью «Радиорубка» прикрыта неплотно. Из щели торчит задняя половина тигра. Хвост зверя бешено извивается. И есть от чего. На дверь изо всех сил давят Кныш и второй штурман. Они зажали тигра дверью и держат. Хвост бьет их по физиономиям.

— Не ослабляй! Не давай слабины! Навались! Навались! — пришептывает второй штурман. Кныш наваливается, глаза у него сошлись к переносице, в зубах горящая папироса.

— Выплюнь папиросу...— говорит штурман,— она тебе мешает.

— Не приучен кидать окурки на палубу,— сквозь зубы бормочет матрос.

Хвост зверя ударяет по его лицу. Горящая папироса описывает в воздухе параболу и влетает второму штурману за шиворот.

— Горю...— с ужасом говорит он,— горю, как свеча.

Из-за воротника у него появляется дымок.

Зажатый тигр пытается освободиться. Кныш и штурман еще сильнее наваливаются на дверь. Тигриный хвост лупит их теперь по физиономиям безостановочно, они не успевают отворачиваться. Дым из-за воротника штурмана идет все гуще.

Из-за двери несется истошный вопль радиста:

— Держите его! Держите!

Внутри рубки радист — он со сна, в одних плавках — не сводит глаз с пролезающего в дверь тигра. Руки радиста продолжают стучать ключом. Радист кричит:

— Держите! Я еще не передал сообщение... Ай!.. Еще минутку... Включаю трансляцию!

Радист вертит верньеры и выключатели на блоке трансляции. Он делает это, не сводя глаз с тигра. Тигр рычит и облизывается. Радист трясется, но продолжает выполнять свой долг.

В камбузе хозяйничают тигры. Один из них, весь перемазанный мукой, ступает по рассыпавшимся из ящика яйцам.

Кок Филиппыч сидит на крыше камбуза и с тоской смотрит на все это.

— Омлет сюрприз...— бормочет он.

На шее кока гирлянда сосисок. Он перебирает их, как четки. Из камбуза доносится богатырский чих, а из окон вылетают белые мучные облака.

Три матроса с топорами в руках осторожно крадутся вдоль палубы.

«Реквием» внезапно оборвался. Из репродуктора доносится хриплый и взволнованный голос радиста.

— Всем, всем!.. Спокойствие, товарищи! Нами вызван на помощь вертолет с укротителем... Приказ капитана: тигров ничем тяжелым не бить и шкур им не портить... Груз государственный и должен быть доставлен в целости и сохранности. Каждый зверь стоит 40 тысяч золотом.

Кок Филиппыч со вздохом втыкает в крышу камбуза свой страшный кухонный нож и взамен вооружается половником.

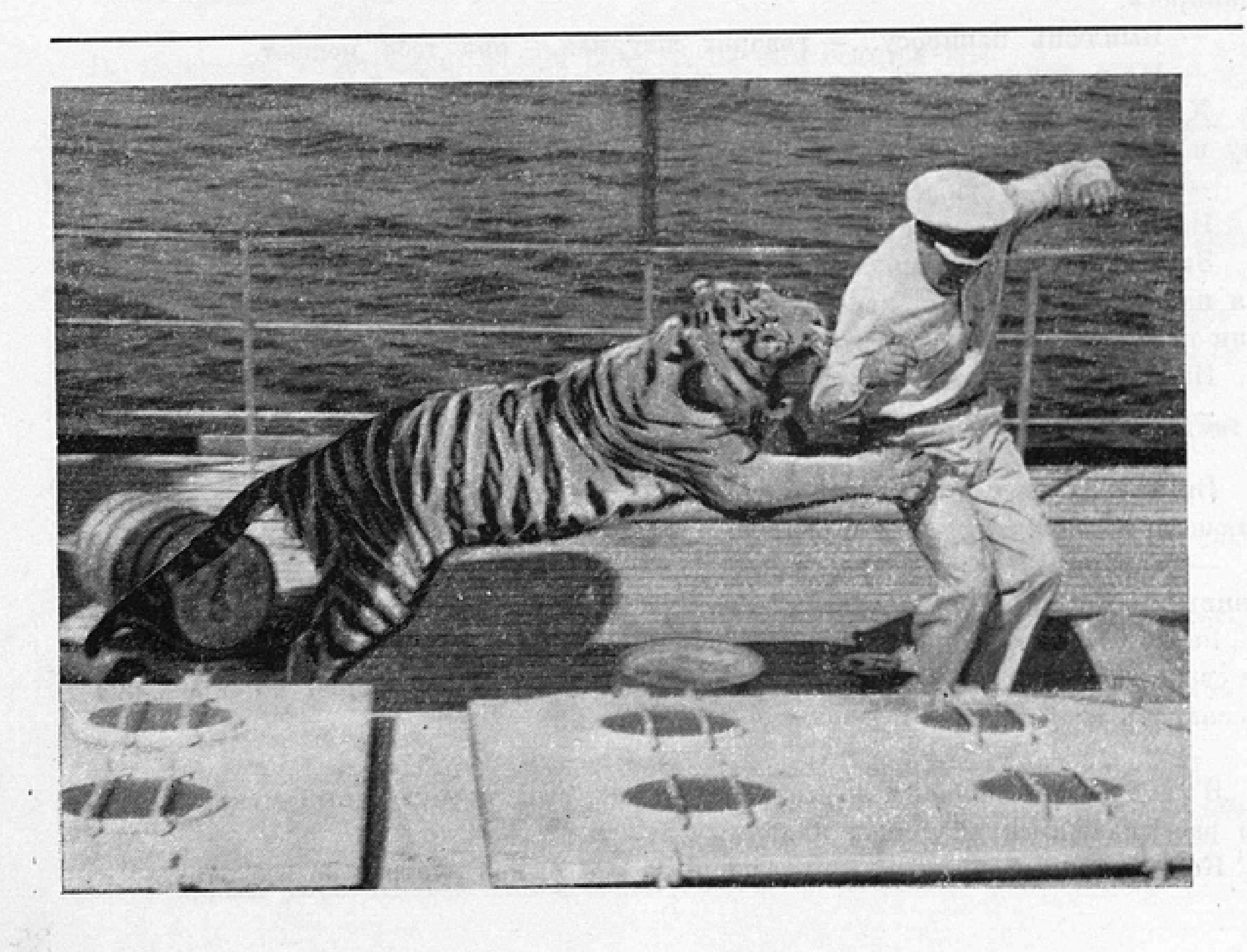
Три матроса вставляют топоры в пожарные щиты и скрываются в люке, захлопнув за собой крышку.

— Информирую о себе,— продолжает радист.— Передо мной крупный хищник... Его героически зажали дверью второй помощник и матрос первого класса Кныш... Ай! Держите его!.. У него слюна с клыков капает... Братцы...

И здесь что-то совсем неразборчиво — хрип, крик, звон. Затем как бы хруст разгрызаемых костей. И тишина. Гробовая.

Капитан опускает руки по швам. Скорбь на его лице. Старпом снимает фуражку. Ветер горестно треплет волосы моряков.

И вдруг опять голос радиста:



— Тигр достал лапой до плафона и раздавил лампочку... Так... Продолжаю передачу... Ай!.. Он лезет дальше! Кончаю передачу, ухожу через окно...

К борту подходит тигр, глянув вниз на Мотю, висящего на штормтрапе за бортом, он начинает лениво жевать трос, на котором трап держится. Мотя кричит:

— Товарищ, не жуйте трос... я же за борт свалюсь...

Корма. Боцман орет из своей клетки Шулейкину, сидящему в соседней клетке:

— Окопался, укротитель!!.. Был бы я к тебе поближе!..

Он яростно трясет прутья клетки.

По палубе, спасаясь от двух тигров, скачет обезьяна. А пробегая мимо боцмана, она выхватывает из-под клетки, где сидел боцман, деревянный клин, швыряет в своих преследователей и уносится дальше. Клетка передвижная, на колесиках. Клин, как «башмак», удерживал ее на месте. Теперь из-за качки клетка, лишенная опоры, начинает двигаться.

Стукнувшись о клетку Шулейкина, она сбивает с места и ее. Обе клетки раскатываются по палубе на легких кренах «Онегина». Боцман и Шулейкин то съезжаются, то разъезжаются.

Вот клетка с боцманом подъехала к самому борту и нависла над пучиной.

— Амба! — шепчет Елисей Степанович и закрывает глаза. — Прощаю я тебя, Шулейкин.

Но вот обратный крен, и боцман отъезжает на середину палубы.

— Не прощаю, сукин ты сын! Укротитель липовый...

Теперь уже клетка Шулейкина балансирует у самого борта, покачивается, вот-вот рухнет за борт. Даже тигры наблюдают за этим с любопытством.

— Да, я, я во всем виноват! — кается Шулейкин перед лицом смерти.— Укротитель малярией заболел, а я за него вызвался!.. А моя профессия пищеблок. Я буфетчик. И домой захотел! По Одессе соскучился!.. Елисей Степанович, не поминайте лихом. Все-таки я был человек...

Но снова качка меняет клетки местами. Боцман едет навстречу гибели.

Матрос Самсонов со своей шлюпбалки кидает ему трос.

— Держись, боцман!

Елисей Степанович мигом закрепляется. Шулейкин, проезжая, цепляется за боцманскую клетку. Теперь они оба в безопасности и снова начинают перепалку.

— Так ты пищеблок! — шипит боцман.— Ладно, ты у меня попищишь!

— Я ничего не говорил! Это все ваша фантазия. Тигров испугались, вам и мерещится...

Капитан поднимает голову. С неба доносится звук мотора.

Это летит на выручку пестрый, как бабочка, заграничный вертолет.

Капитан и старпом с надеждой смотрят на него.

Сидоренко, сидящий на лапе якоря, Мотя, болтающийся за бортом, пока тигр продолжает жевать трос, кок Филиппыч на крыше камбуза — все приветствуют долгожданного спасителя восторженным «ура!».

Вертолет замирает над палубой. Дверца раскрывается, с вертолета спускают веревочную лестницу, и появляется укротитель.

Да, это не Шулейкин!.. Это настоящий, шикарный укротитель зверей. Он носат и черноус. На нем лакированные ботфорты и ментик из тигровой шкуры. В руке длинный хлыст, за поясом пистолет. Видимо, укротитель прибыл прямо с манежа.

Раскланиваясь во все стороны, он начинает спускаться по лесенке.

— Где есть тигер? — кричит он.— Я буду его сейчас укротить!

Он щелкает бичом и немедленно тигры со всех сторон сбегаются к вертолету.

Укротитель стоит на нижней перекладине лестницы. Под ним беснуются огромные полосатые звери — рычат, бьют хвостами, разевают кровожадные пасти.

— Алле-гоп! — уверенно произносит укротитель и еще раз щелкает бичом. В ответ самый маленький из тигров, подпрыгнув, перекусывает хлыст у рукоятки.

— Абер это есть не дрессированный тигер,— с удивлением говорит укротитель и начинает поспешно подниматься по лестнице.

— Куда? Куда? — кричит с мостика Василий Васильевич.— Мы заплатим! Валютой!

Но укротитель мотает головой.

— Нет! Даст ист айн дикий тигер. Укротить нельзя... Надо пиф-паф артиллерия!..

Пилот дает газ, но взлететь не может: большой тигр держит зубами нижний конец лестницы. Вертолет беспомощно жужжит и бьется в воздухе, как стрекоза, пойманная злым мальчишкой.

— Ап!— надрывается укротитель. — Шнеллер летать! Ап!

Мотор отчаянно заревел. Лестница, не выдержав, обрывается на сантиметр ниже той перекладины, за которую держался укротитель.

И эффектный брюнет уносится ввысь, болтая в воздухе ногами.

На палубу «Онегина» сыплются с неба его лакированные ботфорты, ментик из тигриной шкуры и рейтузы с позументами.

Мотя с грустью провожает взглядом улетающий вертолет, под которым висит заграничный укротитель в одной рубашке, болтая в воздухе тоненькими, кривыми ножками.

Гул мотора слышен в каюте Марианны. Она кричит в щелку двери:

— Дядя!.. Что случилось? Мы тонем? Выпустите меня, я больше не буду.

— Опасное место,— говорит с беспокойством капитан,— тут полно рифов, а судно не управляется... нужно пробраться к штурвалу... нужно застопорить машину...

— Сейчас попытаюсь,— отвечает старпом и перелезает через перила. — Товарищ капитан,— останавливается он,— я очень беспокоюсь о вашей племяннице. Она там совсем одна.

— Это счастье, что она под замком! Она в безопасности!.. А вот нам что делать?.. Смотрите!..

Большой полосатый зверь лезет прямо на мостик.

Старпом возвращается — путь закрыт окончательно.

Капитан, по-стариковски кряхтя, карабкается на мачту радиолокации и усаживается на дугообразной антенне.

Тигру спешить некуда. Улегшись на мостике, зверь начинает по-кошачьи умываться лапой.

— Положение безвыходное, — с ужасом говорит капитан, — выкинет на рифы, разобьемся к чертям...

Снизу, из рубки, доносится яростный рев. Это один из тигров запутался хвостом в спицах штурвала. Он рвется, пытаясь высвободиться, — и «Евгений Онегин» резко меняет курс.

— Кто изменил курс? — говорит капитан прерывающимся голосом.

— Глядите: этот риф был справа, а теперь мы идем прямо на него.

Действительно, «Онегин» по воле тигриного хвоста идет прямо на выступающую из воды скалу.

— Полундра! Разобьемся!— стонет капитан.—Обязательно разобьемся!.. А эти в машинном... Гонят и гонят полный вперед!

В машинном кочегары, мирно беседуя, шуруют уголь. Речь держит большой, усатый кочегар.

Он неторопливо говорит:

— Пил я ихнюю пепси-колу... И коку-колу пил. Химия! А возьми ты сухарный квас, да, например, с узюмом...



— И что это смена не идет?— думает вслух другой кочегар.— Козла забивают, что ли?..

Работают гигантские мотыли, вращаются маховики.

Судно полным ходом идет на рифы, вокруг которых беснуются океанские волны.

Тигр на мостике облизывается, глядя на старпома.

Другой тигр продолжает бесчинствовать в рубке. Пытаясь освободить хвост из штурвала, он ударяется о блок управления радиолокации.

Тумблер с надписью: «Вращение антенны».

Тумблер щелкает. Вспыхивает контрольная лампочка. Гудит мотор.

Капитан начинает вращаться вместе с антенной, на которой он сидит.

— Что случилось? У меня кружится голова? — кричит он, вращаясь все быстрее и быстрее.— Или это судно кружится?

Но старпом не слушает.

— Смотрите!— говорит он.

Судно продолжает лететь на бушующие вокруг рифов буруны. Старпом с тревогой глядит на неумолимо приближающийся риф. Вращаясь на своей антенне, капитан кричит:

— Эй! Кто-нибудь! Отгоните зверье водой от рубки! Дорога секунда!.. Судно гибнет... Идем на рифы...

— Есть, товарищ капитан!— кричит в ответ механик, появляясь на палубе с пожарным шлангом.— Даю пять атмосфер! Они у меня сразу за борт попрыгают!

Бесстрастно пережевывая жевательную резинку, механик раскатывает и подключает шланг.

— Не смейте трогать зверей! Каждая штука по накладной сорок тысяч валютой! Не смейте! Меня в тюрьму посадят! — кричит Шулейкин из своей клетки.

Но механик уже открыл вентиль. Он направляет струю на ближайшего тигра.

— В цирке их всегда водой пугают, — говорит он Шулейкину, — чего зря паникуете...

Тигр ничуть не пугается воды. Наоборот, он резвится под струей. На его довольный рык сбегаются другие звери. Резвясь и играя, все ближе подступают они к механику. Наконец, он бросает шланг и, уже не пытаясь сохранять достоинство, ретируется, а шланг, извернувшись по палубе, дает ему все свои пять атмосфер в спину.

Звери треплют и крутят шланг. Струя ударяет по Шулейкину и по боцману. Увертываясь от воды и ругаясь, они мечутся в своих клетках. Наконец звери оставляют шланг в покое, но он лежит в таком положении, что струя прошивает клетки насквозь...

Теперь уже все члены команды отчетливо видят грозную опасность. Скалы все ближе и ближе.

Они уже маячат перед самым носом «Евгения Онегина».

Обломанные клыки скал торчат из кипящей воды, грохочет прибой, и, кажется, кораблю нет спасения.

Кок Филиппыч на крыше камбуза грустно снимает с шеи связку сосисок и швыряет вниз тиграм.

— Жрите, черти полосатые... Нам уже ни к чему.

Олег Петрович решительно перепрыгивает через барьер.

— Иду к штурвалу. Еще минута, и будет поздно.

Он берется за свисающий с мачты трос.

Марианне удалось отдраить иллюминатор своей каюты.

— Да здравствует свобода! — говорит она и протискивается наружу.

Внизу скачут волны. Маришка пробирается на палубу.

Олег Петрович застегнул верхнюю пуговицу кителя, ребром ладони проверил, правильно ли сидит фуражка, и затем оттолкнулся ногами от мачты.

Держась за трос, он пролетает над самой головой зазевавшегося тигра и оказывается на палубе. Надстройка скрывает его от нас.

Капитан в ужасе зажмуривается:

— Какой был человек...

И вдруг чей-то звонкий и веселый смех заставляет его снова открыть глаза. У борта стоит Маришка. Ни о чем не подозревая, она смотрит на своего вращающегося дядю и неудержимо хохочет.

— Ты с ума сошла!!!— отчаянно кричит Василий Васильевич.

— Я?.. А по-моему, ты.

— Спасайся! Приказываю! Как дядя! Как капитан! Беги!

И тут девушка видит выходящего из рубки огромного тигра. Вскрикнув, она закрывает лицо руками и опускается на палубу.

Но тигр не интересуется ею — он наметил своей жертвой Олега Петровича.

А старпом, схватив в руки багор, приготовился прорваться сквозь тигриную осаду к штурвалу.

И вот он смело бросается вперед. Тигр на мгновение опешил. Но на подмогу ему спешат еще двое. Все вместе атакуют железного моряка.

Размахивая багром, он идет в контратаку.

Удар лапы — багор сломан, тигр опрокидывает Олега Петровича, и, схватившись, они катятся по палубе.

Марианна, не понимая, почему она еще жива, открывает глаза. Перед ней страшное зрелище: Олег Петрович в лапах у тигра, а другие два зверя рыча следуют за ними, выжидая удобного момента, чтобы тоже схватить жертву.

— Назад!— кричит Марианна и, забыв обо всем на свете, бросается в гущу свалки.— Не троньте его!

Одного тигра она оттаскивает за хвост.

Сняв с ноги туфлю, хлещет им по морде другого — того, что держит в лапах старпома, и кричит:

— Не тронь Олега Петровича! Не смей! Не тронь Олега Петровича!

И тигр отпускает старпома.

Освобожденный железный моряк, остолбенев, смотрит на невиданное зрелище.

Тигры и не думают сопротивляться. Поджав хвосты, они пятятся от Марианны.

— Ничего не понимаю...— растерянно бормочет Олег Петрович.

— И не поймете никогда! — сверкнув на него глазами, кричит Марианна и топает на тигров ногой.— Брысь! Брысь отсюда!

—...Коня на скаку остановит... в горящую избу войдет...— шепчет капитан, кружась на своем насесте.

Олег Петрович бросается в рубку. Он с лихорадочной быстротой вращает штурвал.

Судно сильно качнуло. Кок Филиппыч чуть не слетел с крыши камбуза.

А «Онегин», резко изменив курс, в последний момент проходит на волосок от рифа.

— Спасены!— кричит капитан.

— Пронесло!— возвещает со своей шлюпбалки Самсонов.

— Мимо,— бормочет Сидоренко, сидя на якорной цепи,— только теперь нам все равно у тигра в пасти погибать...

Маришка гонит тигров по палубе.

— Брысь, черти! Я вам покажу, как на людей кидаться!

Один из тигров вдруг оборачивается и хватает зубами туфлю, которой размахивала Марианна. Девушка тянет к себе, зверь — к себе.

Выпустив туфлю, Маришка теряет равновесие и садится на палубу.

Циркулирующий вокруг мачты капитан от ужаса чуть не падает с антенны

Но тигр не проявляет никакой кровожадности. Он подходит к Маришке и носом тычется в ее плечо. Девушка неуверенно поднимает руку, проводит по лоснящейся шерсти.

Тигр принимает это с видимым удовольствием. Тогда Марианна, осмелев, чешет его за ухом, как кошку.

— Кися, кисанька,— говорит она.

Подходит второй тигр и тоже требует своей доли внимания. Девушка встает. Опираясь на тигра, она надевает туфлю.

Все члены команды, видя это зрелище, замирают от изумления.

Тигры собираются вокруг Маришки, и она, осознав свою власть над ними, заводит со зверями игру.

— Садись, садись, полосатый...— заставляет она усесться перед собой самого большого и грозного зверя.

Тигр не сразу понимает, что Маришка хочет от него, и выжидательно смотрит ей в лицо.

— Ну, садись же, на попку садись...— Маришка прижимает заднюю половину тигра к палубе, и он садится.

— Теперь дай лапу!

Маришка присаживается и подбивает тигриную лапу кверху. Зверь поднимает лапу.

Остальные тигры расположились вокруг и наблюдают за тем, что Маришка делает с их коллегой.

Капитан наконец опомнился от изумления и шепотом кричит:

— Марианна... сейчас же перестань... слышишь... загоняй их в клетки...

— Нет, дядя... вы только посмотрите, как они меня понимают...

И Маришка продолжает свою опасную игру. Она заставляет тигра «служить», садится на него верхом и делает круг по пустынной палубе. А остальные звери в это время идут за ней, как свита.

— Марианна Андреевна, — шепчет механик, высунув голову из люка, — ради бога... не играйте с огнем, загоняйте скотину в клетки... пока они не опомнились...

— Ну нет... — весело отвечает Маришка, — теперь вы все у меня арестованные, а я над вами посмеюсь...

И Маришка поднимает огромного тигра на задние лапы, потом укладывает на палубе и сама ложится на него, поглаживая рукой по морде. Она счастливо смеется. Тигры собираются вокруг нее, лижут ей руки.

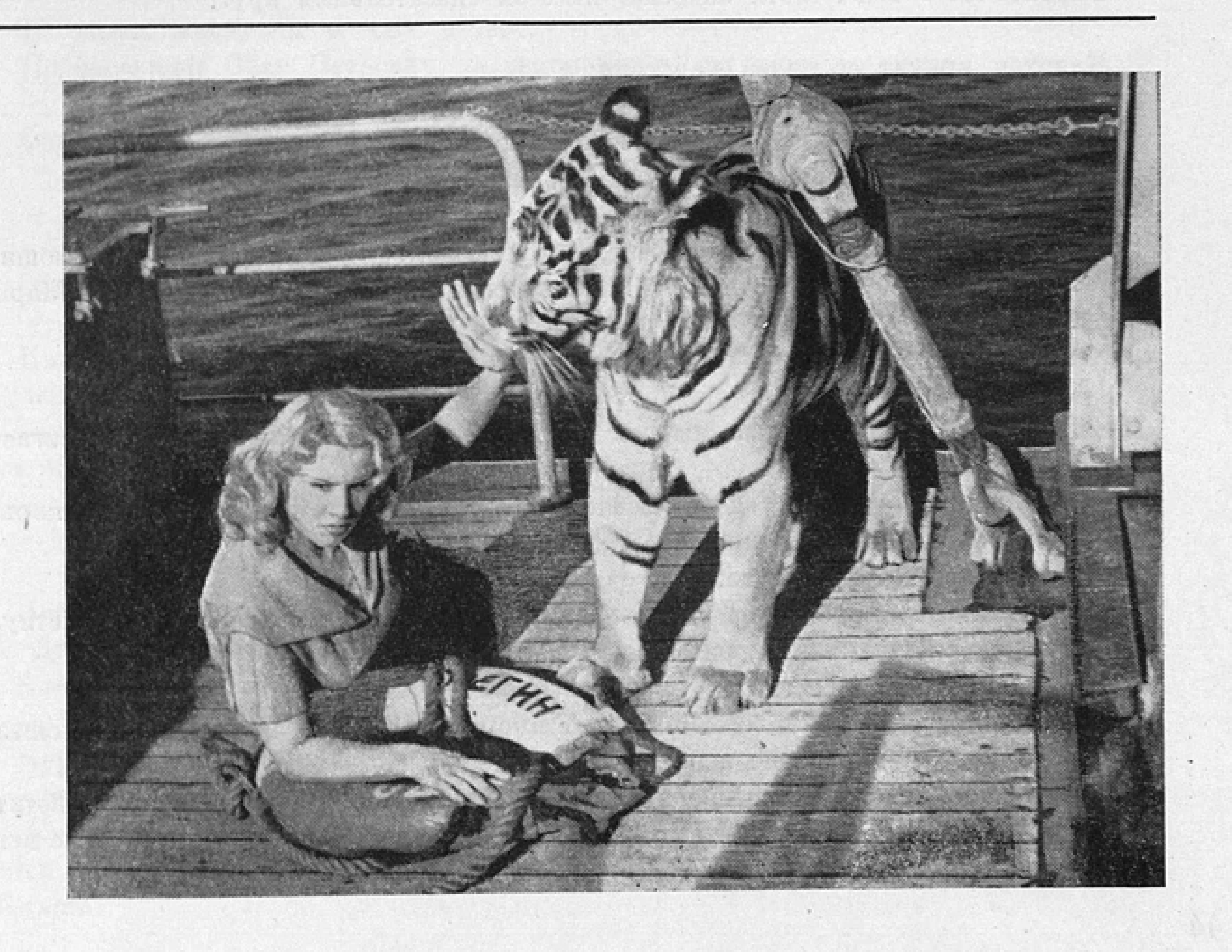
— Олег Петрович... у меня разорвется сердце... Марианна... я умоляю тебя, слышишь, я умоляю, загони их в клетки...

— Ну ладно, — отвечает Маришка, — только для вас, товарищ капитан...

Ухватив двух тигров за шиворот, Маришка тянет их за собой.

— Ну, хватит... Поиграли, теперь домой...

Марианна загоняет тигров в клетки. Она радостно возбуждена — и ей хочется снова и снова проверить свою власть над полосатыми мятежниками. Она командует тигру: «Входи!» — подталкивает его, и тигр входит в клетку. Тогда Марианна тянет его обратно: «Выходи!» И тигр опасливо выходит.



— Ты чего там выкозюливаешь? — кричит со шлюпбалки обеспокоенный Самсонов. Но Марианна никого не слышит.

— Входи! — снова приказывает она. — Теперь сиди, жди обеда!

Задвинув засовы, она переводит дух и только теперь замечает в двух стоящих особняком клетках боцмана и Шулейкина.

Спасаясь от неиссякаемого шланга, они оба вскарабкались по прутьям под самый потолок клетки и висят там, как две гориллы в зоопарке.

Марианна закрывает вентиль. Вода перестает бить по клеткам. И тогда становятся слышны вопли Моти, который все еще болтается за бортом:

— Прощайте, товарищи!.. Прощайте! Сейчас он лопнет!

Мотя прав: тигр дожевывает последние пряди троса.

— Пошел! Пошел отсюда, тряпичник! — кричит Марианна, отгоняя его. — Ну, что ты жуешь всякую пакость?.. Глупый какой!

Она начинает вытаскивать из-за борта трос с Мотей. Но Мотя-то не знает, кто подтягивает его к иллюминатору! Он убежден, что это делает тигр.

— Прощайте, товарищи, тянет он меня к себе в пасть!

Оказавшись на уровне борта, Мотя вдруг видит прямо перед собой не тигриную пасть, а раскрасневшееся лицо Марианны. Именно теперь, когда опасность позади, он от изумления срывается вниз.

Маришка кидает ему спасательный круг.

— Мотенька! Мотенька! Держись, пожалуйста! — умоляет девушка.

Барахтаясь в воде, Мотя надевает на себя спасательный круг.

Капитан кричит со своей карусели:

— Марианна! Тут еще один лежит. Я не могу спуститься с мостика.

Марианна пинает ногой развалившегося у мостика тигра.

— Чего ты тут разлегся? Как дам сейчас!..

— Почему они тебя не трогают? — обалдело спрашивает капитан.

— А я откуда знаю? Сама ничего не понимаю... — Девушка снова тормошит тигра: — Слышишь, ты, красноносый! Не боюсь я вас больше ни чуточки. Марш домой!

Недовольно урча, тигр отходит от мостика.

Еще два тигра и один лев загнаны в клетки. Марианна старательно задвигает засовы.

— Марианна! — кричит ей с мостика капитан. — Беги скорей, отдай якорь!

— Кому? — удивленно спрашивает девушка.

Капитан только рукой махнул.

— Есть отдать якорь! — орет осмелевший теперь боцман. Отперев свою клетку, он бежит на полубак к якорному устройству.

Сидоренко все еще сидит верхом на лапе якоря. Загремела цепь — якорь пошел в воду. Этой беды матрос не ждал.

Он с кошачьей быстротой и проворством лезет вверх по якорной цепи. Цепь летит в воду все быстрее и быстрее, и он все быстрее мчится по ней вверх. У него даже нет времени закричать.

Больше он карабкаться не в силах. Обхватывая цепь ногами и руками, он покорно опускается в воду. Цепь останавливается в тот момент, когда над водой торчит только голова матроса. Кончилась вся цепь, как говорят моряки, «вытравилась до жвакогалса».

Глаза Сидоренко выпучены, рот открыт.

— Вот это точность...— произносит он с удивлением.

А Марианна уже заталкивает последнего тигра в клетку.

Щеки ее пылают, глаза блестят.

— Давай, давай! Зверюга!

Заперев клетку, она в изнеможении прислоняется к прутьям.

Перед клетками толпится вся команда.

— Один, два, три... считает хозяйственный боцман, тыча пальцем в клетки с притихшими зверями.

— Как? Все на местах?

— Вроде все,— отвечает боцман.

Капитан заметил, что Марианна стоит с закрытыми глазами, опустив руки и тяжело дыша.

— Что с тобой, Маришенька? — испуганно спрашивает Василий Васильевич.

— Дядя... — произносит Марианна с трудом.— Все-таки и я на что-то пригодилась... Правда?

И вдруг, качнувшись, она падает.

Подоспевший Олег Петрович подхватывает ее на руки.

— Это ничего... Это от волнения...— успокаивает он капитана.

Осторожно ступая, старпом несет девушку в ее каюту.

— Одиннадцать... Двенадцать! — заканчивает считать боцман.— Все.

— Извиняюсь,— доносится из последней клетки.— Вы меня присчитали.

Это напомнил о себе Шулейкин. Боцман свирепеет.

— А ты будешь у меня до самой Одессы сидеть! Аферист!

Кныш разглядывает бывшего укротителя. Мокрый, взъерошенный, весь в соломе, Шулейкин сам похож на дикого зверя.

— Что же, и сдавать его будешь за льва? — спрашивает Кныш у боцмана.—В этой клетке лев сидел. Где он есть?

— Лев! Лев в медпункте!— доносится крик.

— Вот дела!— говорит Филиппыч. И Маришки как на грех нету...

Перед медпунктом собрались моряки, вооруженные веревками и огнетушителями. Дверь медпункта подперта колом. Изнутри несутся непонятные звуки.

Капитан, с ракетницей в руках, командует:

— Раз, два, три — открывай!

Моряки вышибают кол, распахивают дверь и отскакивают в стороны. Однако все меры предосторожности были излишними.

Лев крепко спит посреди медпункта. От его могучего храпа дверь то закрывается, то приоткрывается. Перед носом зверя лежит этикетка от коробочки с люминалом.

— Снотворного наелся!— догадывается Филиппыч.— И окосел, бедолага.

— Тш! Тише! Разбудишь на нашу голову! — шипит Кныш.

— Готовь троса! — командует капитан вполголоса и кладет ракетницу в карман.

С мачты спускается шимпанзе. Оглядев пустую палубу, обезьяна идет на звук голосов.

Она видит, как тащат из медпункта опутанного тросами льва. Похрапывая, он возлежит на руках моряков. Мотя несет только львиный хвост, положив его на плечо. То и дело слышится: «Тс-с!», «Тс-с!..» Все делают друг другу знаки молчать.

Позади процессии вышагивает шимпанзе. На него никто не обращает внимания — все заняты делом. Пользуясь этим, шимпанзе вытягивает из кармана Василия Васильевича ракетницу.

Капитан обернулся и застыл от ужаса: обезьяна собирается палить.

— Не смей! — страшным шепотом сипит Кныш.

Он бросается к обезьяне. И в тот же момент грохает выстрел. Красная ракета взлетает над головами моряков.

Мгновение — и никого на палубе нет.

Перепуганная не меньше других, обезьяна вопит, сидя на самой макушке самой высокой мачты.

Царь зверей продолжает похрапывать как ни в чем не бывало. Ему снится Африка. Ему снятся львицы...

Моряки собираются снова и поднимают с палубы своего спящего пленника. Шествие продолжается.

— Тс-с... Тс-с...

Шулейкин из своей клетки с беспокойством следит за приближением льва.

— Тут занято! Занято здесь!— в испуге выкликает экс-укротитель.

Боцман прижимает толстый палец к губам: «Тс-с-с!» Он открывает клетку.

Шулейкин в ужасе. Он стоит на коленях, готовый к страшной смерти.

— Ладно уж, выходи... укротитель...

Льва водворяют в клетку.

— Поднять якорь! — командует капитан.

Матроса Сидоренко, только-только устроившегося с грехом пополам на якорной цепи, вдруг подбрасывает — цепь пошла кверху.

Теперь матрос проделывает свое акробатическое упражнение в обратном порядке: по мере того как цепь поднимается, он, быстро перебирая ногами и руками, сползает вниз, чтобы не попасть вместе с цепью в клюз. Грохочет лебедка.

Но вот из воды появился якорь, поддел матроса и поднял к самому клюзу.

За этим номером внимательно следит, свесившись через борт, шимпанзе. Видимо, приняв матроса за своего, обезьяна протягивает ему сверху волосатую лапу, и, схватившись за нее, Сидоренко наконец возвращается на палубу.

В каюте Марианны Олег Петрович. Девушка до сих пор не пришла в себя. Железный моряк робко гладит свесившуюся с койки маленькую руку.

Внезапно Маришка открывает глаза.

— Зачем вы пришли? — спрашивает она враждебно.

— Пришел извиниться перед вами... — смущенно и виновато говорит старпом. — Вы... вы удивительная девушка... Я даже не знал, что такие бывают. И, пожалуйста, забудьте все, что я вам говорил раньше...

— Никогда! Никогда! Ни за что!.. — Марианна начинает всхлипывать.— И не воображайте, что сегодня, с тиграми... что я это из-за вас. Вот съели бы они вас, я бы и не заплакала,— говорит она, глотая слезы.

— Марианна, послушайте...

— Не желаю я вас слушать... И видеть вас не хочу!..

Старпом встает, берет фуражку.

— Простите, — говорит он и идет к двери.

— Ай!— раздается за его спиной отчаянный крик.

Старпом в испуге оборачивается.

Девушка вскочила на койку, прижавшись к стене,— точь-в-точь княжна Тараканова. А на подушке сидит вечный Маришкин преследователь — серый мышонок.

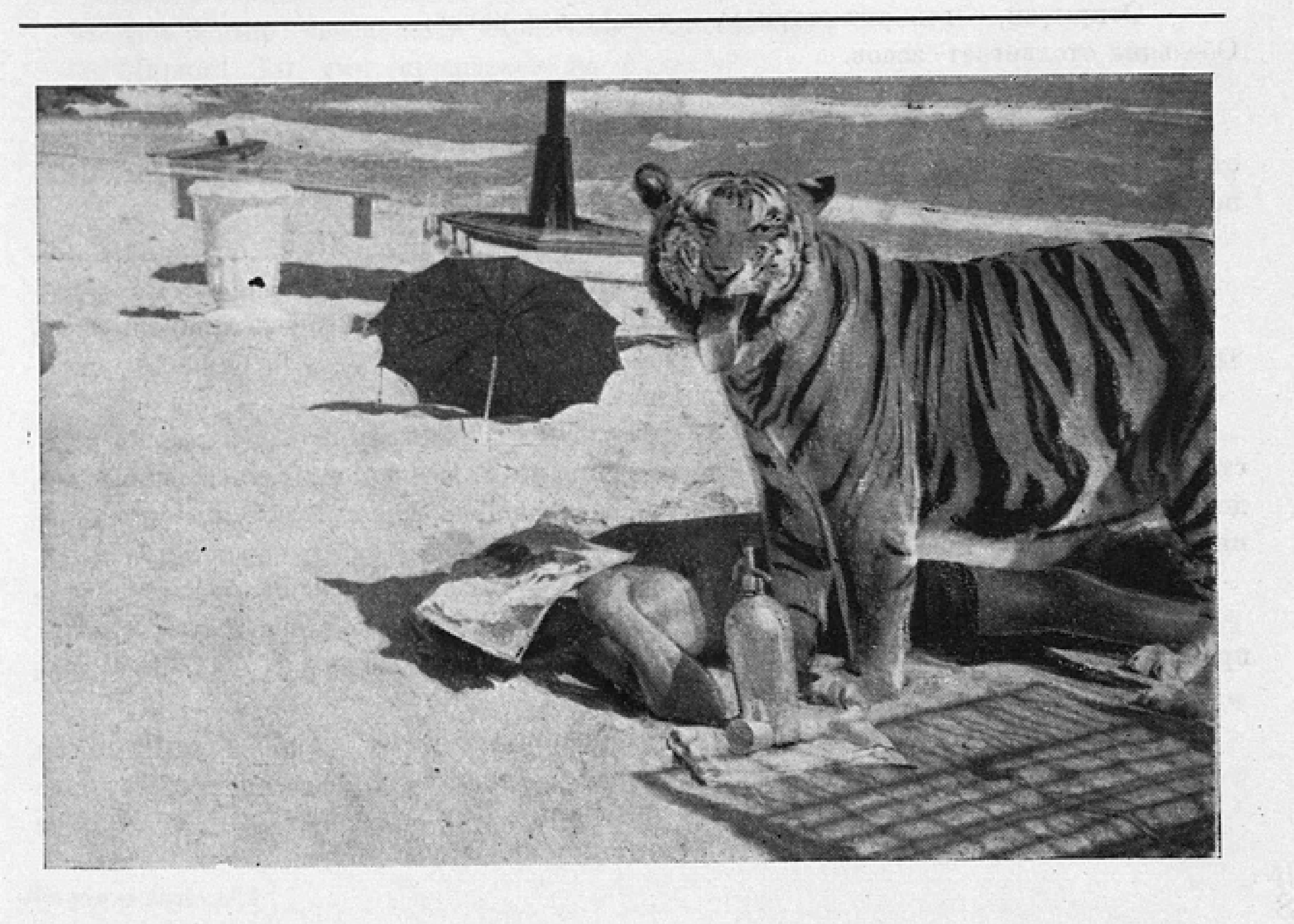
— Я боюсь! Чего он ко мне лезет!..

Олег Петрович бросается на помощь Марианне и, как сачком, накрывает мышонка фуражкой. Затем он засовывает в фуражку руку и вынимает оттуда страшного зверя.

— Кыш! Кыш!..— кричит Марианна. — Убирайтесь оба отсюда.

— Прощайте,— говорит Олег Петрович и выходит из каюты.

Железный моряк заходит к себе. Аккуратно закрывает дверь. Аккуратно вешает на место фуражку. И вдруг — первый раз в жизни — плюхается в одежде на свою



идеально застеленную койку. Лягнув ногами, он скидывает ботинки; они летят к потолку.

— Все равно жизнь пропала...— бормочет он.

«Евгений Онегин» на всех парах несется домой.

К Василию Васильевичу подходит второй штурман. В его кителе на спине большая жженая дыра. Стоящий на руле Мотя тянет носом и докладывает:

— Товарищ капитан, пахнет жареным!

— Пустяки, это от меня...— говорит штурман.— Срочная радиограмма, Василий Васильевич...

Капитан расплывается в улыбке:

— Пойду, обрадую Олега Петровича. Он это давно заслужил...

Олег Петрович нервно ходит по своей каюте вперед, назад. А за ним, шаг в шаг, повторяя каждое его движение, ходит шимпанзе.

— Итак, все кончено, все погибло...—говорит старпом и берется руками за голову.

Точь-в-точь то же делает за его спиной обезьяна.

— Понимаешь, макака,— продолжает старпом,— жизнь кончена. Нет, ты скажи, откуда мне было знать, что я ее люблю, когда я был уверен, что я ее ненавижу? И вот теперь пропал, погиб, уничтожен...

Старпом разводит руками, то же самое делает обезьяна.

— Ей что я, что ты... ты, пожалуй, даже лучше... А я ведь без нее жить не могу...

Раздается стук в дверь — три удара.

— Открывай,— говорит старпом,— теперь все равно...

Обезьяна отодвигает засов.

Входит капитан.

— Так вот она, оказывается, где базируется!— восклицает капитан.— Не ожидал от вас, Олег Петрович... обмануть меня, сказать, что утопили... Нет, уважаемый, позвольте, что с вами?.. Олег Петрович... что случилось?..

Старпом только махнул рукой. И вслед за ним махнула рукой обезьяна.

Старпом садится на койку, отворачивается от капитана к стене.

— Олег Петрович... дорогой... я снимаю все упреки, не огорчайтесь, скажите, что с вами?.. Чем вам помочь?

Но старпом только горестно вздыхает.

— Дорогой мой, я пришел вас обрадовать. Вот радиограмма для вас... Вы восстановлены с почетом, слушайте: «Немедленно по прибытии выехать Владивосток должность капитана теплохода «Дружба»... Поздравляю, дорогой мой, вы снова капитан, и жизнь прекрасна!

— Вот именно,— мрачно отвечает старпом,— жизнь прекрасна.

Он комкает бланк и бросает на пол. Обезьяна мгновенно подбирает бумагу и отправляет себе в рот.

Мотя и Сидоренко влетают в каюту к Марианне.

— Маришка! Хорошие новости!

— Ну?— спрашивает Марианна без интереса.

— Олег Петрович наконец уходит! Капитаном на «Дружбу»!

— И ему хорошо, и тебе хорошо. Некому тебя будет пилить...

— «Уходит»...— повторяет Марианна.— Ну и пусть уходит!.. — И заплакала. Мотя и Сидоренко выходят из каюты, деликатно притворив дверь.

— Ты понял?!— спрашивает умный Сидоренко.

Мотя понял.

«Евгений Онегин» у причала Одесского порта. Трюмы судна вскрыты. Визжат и скрипят, и гудят блоки портальных кранов. Возятся возле трюмов грузчики. Сетки с грузом поднимаются над «Онегиным».

От носа к корме по палубам медленно идут капитан и старпом. Железный моряк прощается с судном. Он идет, похлопывая рукой в перчатке по фальшборту.

— Да, да, Олег Петрович, я вас понимаю,— говорит капитан.— Всегда оставляешь кусочек самого себя, когда уходишь с судна... Зато вы избавитесь от неприятностей, которые вам доставляла моя племянница. Я должен перед вами за нее извиниться... Словом, желаю удачи, как говорится, не меньше трех футов вам под киль...

— А где Марианна Андреевна?

— Купается. Со своими этими... А что я могу поделать? Она же теперь на «Евгении Онегине» главный человек! Как странно, что понадобились дикие звери и весь этот кошмар, чтобы девочка наконец нашла свое призвание... Вот вам и Песталоцци!.. Да она сейчас явится...

Марианна купается в море в обществе трех тигров. Вокруг тигриных шей обвязаны веревки, концы веревок в руке у Маришки.

Матрос Кныш, свесившись через борт, кричит ей:

— Мариш! Ты что, прощаться не будешь?

— Что?

— Олег Петрович уезжает.

— Уже? — от неожиданности девушка выпускает «вожжи». Тигры, словно этого и ждали, быстро поплыли к берегу.

— Ты чего свою скотину распустила? — неодобрительно говорит Кныш.

Делать нечего. Маришке приходится плыть за тиграми. Но догнать их не так-то просто.

— Эй! Вы! Подождите... Что же вы со мной делаете, — жалобно кричит девушка.

Олег Петрович прощается с командой. Мужчины прощаются по-мужски, дружески-сурово похлопывая друг друга по спине, крепко пожимая руку. Однако чувствуется, что все растроганы.

— Жизнь еще большая. Встретимся,— говорит капитан, отворачиваясь и сморкаясь в большой клетчатый носовой платок.

— Не забывайте «Онегина», Олег Петрович... — говорит Мотя,— и его личный состав...

— Да... личный состав я не забуду,— отвечает старпом,— а между прочим, тут кое-кого из личного состава не хватает...

— Совершенно верно,— подхватывает капитан,— вот наш укротитель диких зверей...

Старпом быстро оборачивается. Но вместо того, кого он ожидал увидеть, перед ним Шулейкин.

Он в белом халате, под навесом буфетной нарезает большим ножом тончайшие слои колбасы.

— Да я теперь, собственно, уже не укротитель, а буфетчик, вместо Марианны Андреевны.

Кок поднимает и показывает окружающим кусок отрезанной Шулейкиным колбасы:

— Маэстро!.. Вот что значит талант.

Старпом медлит, оглядывается.

Многолюдный и многоцветный пляж.

Спортивного вида молодой человек, приподнявшись на песочке, смотрит в море.

— Красиво плывут!.. — говорит он своей соседке.

— Кто?

— Вон те трое... в полосатых купальничках.

И вдруг он видит: к берегу подплывают три огромных тигра.

Мгновение — и густонаселенный пляж опустел. Как будто с берега улетел пестрый ковер-самолет... Заклубились вдали лиловые, зеленые, голубые халаты, зонтики, купальники.

Остался на месте только розовый толстяк. Он крепко спит, прикрыв лицо газетой... Ритмично поднимается и опускается газета.

Тигры, отряхиваясь, выходят из воды на песочек.

За каждым из них волочится веревка от «ошейника».

Перед ними песчаная пустыня, усеянная лифчиками, брюками, резиновыми ластами и перевернутыми шезлонгами.

В стороне лежит упавшая на бок тележка мороженщицы и рядом куча вывалившегося эскимо.

Один из тигров заинтересовался этой продукцией и слизывает ее. Другой довольствуется ластами. А третий обнюхивает спящего толстяка, с интересом наблюдая за тем, как поднимается и опускается от его храпа «Черноморская вечерняя газета».

Усы тигра щекочат толстяка.

— Вава, это ты?..

Он снимает с лица газету. Прямо перед ним огромная морда полосатого тигра. Толстяк не выказывает абсолютно никакого удивления.

— Вечно ты мне снишься в каком-нибудь экзотическом виде, Вавочка... — говорит он и снова закрывается газетой.

Тигр раскрывает пасть, собираясь съесть толстяка, но в это мгновение подоспевшая к месту происшествия Марианна хватает веревку и оттягивает его в сторону.

А толстяк продолжает сладко спать, поднимая и опуская своим храпом «Черноморскую вечернюю газету».

Марианна тащит тигров за веревки к воде.

— Теперь я из-за вас опоздаю... И он уйдет навсегда, и я его больше никогда, никогда не увижу...

Тигры вместе с Маришкой входят в воду.

Вдали на берегу заливаются милицейские свистки.

Олег Петрович выходит из своей каюты с чемоданом в правой руке. Левой он держит за лапу своего приятеля — шимпанзе. Обезьяна одета по-дорожному — в тельняшку и штаны. На голове у нее морская фуражка. В свободной руке она держит второй чемодан старпома.

Команда стоит на палубе.

Олег Петрович все еще ждет чего-то. Неловкая пауза.

— Кажется, я ничего не забыл...

— Как будто ничего,— заглянув в его каюту, говорит Мотя.

Бывший старпом еще раз оглядывается на дверь Маришкиной каюты. Больше тянуть нельзя, и он начинает спускаться по трапу...

— Олег Петрович,— понимая его, говорит капитан.— А то посидим еще, чайку попьем?

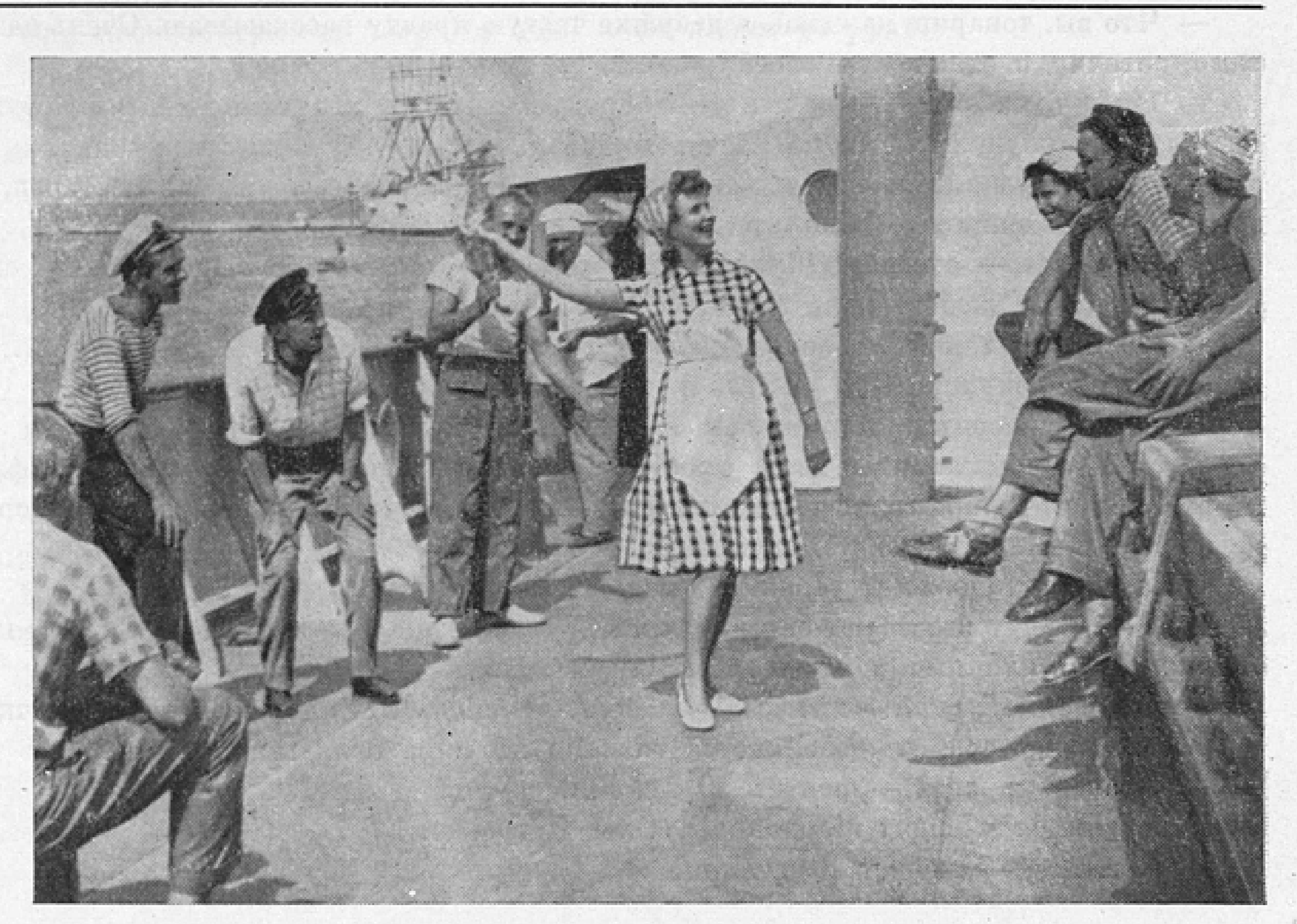
— Да нет, видно, пора. Спасибо. Пошли, макака.

Старпом с обезьяной удаляются. Машут им вслед моряки.

Марианна, тяжело дыша, поднимается на борт. Придерживая тигров, она глазами спрашивает у Кныша: где?

— Ушел,— коротко отвечает тот,— опоздала.

От проходной видна вся панорама Одесского порта — молы, причалы, суда, заросли портальных кранов. А за ними—полоска моря. Олег Петрович останавливается — в последний раз смотрит вниз на оставленное судно. И выходит за ворота. Обезьяна несет за ним чемоданы.



Мокрые тигры отряхиваются в клетках.

Марианна подбегает к борту, всматривается — поздно! Поздно! Олега Петровича уже давно нет.

К девушке подходит капитан, обнимает ее за плечи.

— Ну, что ты, Маришенька? Встретитесь. Уверен, что еще встретитесь, и все у вас будет хорошо...

— Нет, дядя. Чудес не бывает. Кончено, кончено...

И, упав грудью на перила, Маришка горько зарыдала

Капитан, вздохнув, отходит.

Цирковой буфет.

— Да,— заканчивает свой рассказ Шулейкин,— так она стояла и рыдала, и у всей команды были слезы на глазах, сам видел — вот такие слезы, хотите верьте, хотите не верьте...

— Какой печальный рассказ,— задумчиво говорит мороженщица,— хорошо хоть, что Марианна нашла свое призвание. Ведь она стала укротительницей тигров?

— Нет,— отвечает Шулейкин,— она не стала укротительницей. И все-таки нашла тогда свое призвание...

По фойе проходит капитан «Евгения Онегина». Он останавливается возле Шулейкина.

— Здравствуйте, Василий Васильевич,— говорит буфетчик,— пришли прямо к номеру?

— Прямо к номеру,— отвечает, взглянув на часы, капитан,— а ты тут, я вижу, травишь, как всегда...

— Что вы, товарищ капитан, я девушке чистую правду рассказываю. Очень даже самокритично в отношении своей роли...

— Ну, ну, давай трави дальше,— добродушно говорит капитан.— А вы, девушка, слушать слушайте его, но насчет достоверности...— И капитан уходит.

— А я его узнала по вашему рассказу, хоть он, наверно, немножко постарел,— говорит мороженщица.— Сколько лет прошло с тех пор?

— Пять лет,— отвечает Шулейкин,— пять лет, как одна копейка. И я до сих пор помню, как любовь дала Маришке силы броситься на тигров...

— Неужели такая любовь ничем не кончилась?.. Как это грустно...— говорит мороженщица.— Я бы его непременно нашла...

С арены доносится торжественный выходной марш.

Шулейкин выскакивает из-за стойки. Торопливо перевернув коробку конфет, на тыльной стороне которой заготовлена надпись: «ушел на базу», он бежит к двери, ведущей в зрительный зал. Девушка следует за ним.

На арене установлены решетки для номера с тиграми.

В первом ряду восседают семь моряков. Тут капитан, боцман, Мотя, Сидоренко, Кныш, кок Филиппыч и что-то жующий механик.

— А вон там, гляди...—шепчет Шулейкин.—Видишь?... Сидят, как два голубочка.

Расширившимися от любопытства глазами девушка оглядывает ряды.

— Правей, правей,— шепчет Шулейкин.

В первом ряду сидят Марианна и Олег Петрович.

— Понятно? — шепчет Шулейкин.

— Понятно...— восторженно глядя на них, шепчет мороженщица,— все понятно...

Выходной марш отгремел, но укротитель не выходит. Вместо него на манеже появляется смущенный шпрехшталмейстер.

— Уважаемые товарищи! Маленькая задержка! Прошу извинения! — Здесь присутствует доктор Скворцова?

Легкий шум проходит по рядам. Марианна поднимается со своего места.

— Не откажите пройти со мной,— просит шпрех, улыбаясь.— Заболел артист...

Конюшня цирка наполнена тигриным ревом. Большой тигр, сидя посреди клетки, открывает пасть, машет в воздухе лапой и недовольно мотает головой.

Укротитель — солидный мужчина в роговых очках, малиновой косоворотке и сафьяновых сапожках — бросается к вошедшей Марианне.

— Марианна Андреевна, дорогой наш звериный доктор... на вас вся надежда.

Надев халат, Марианна входит в клетку. И тигр сразу успокаивается.

— Ну, что ты, глупенький? — журит его Марианна.— Подумаешь, зубки болят. Сейчас все пройдет!..

Тигр разевает огромную пасть, Марианна наполовину скрывается в ней со своими инструментами. Зверь мычит, но терпит операцию.

Окружающие, затаив дыхание, следят за тем, что происходит в клетке.

— Все! Вот какая была занозина!

Марианна появляется из тигриной пасти и показывает зверю нечто зажатое пинцетом.

— Косточкой занозил... Ничего, до свадьбы заживет...

Она ласково треплет тигра за ухо, а он лижет ее руку.

Оркестр снова играет выходной марш. Марианна пробирается к своему месту. Зрители равнодушно дают ей проход.

И только продавщица мороженого не может отвести восторженного и чуть завистливого взгляда от маленькой храброй женщины.

— А я тоже кем-нибудь буду,— вдруг говорит продавщица.— Вот возьму и пойду осенью в техникум. Честное слово!

Укротитель — уже без очков, но с шамбарьером — шествует во главе своей труппы.

Пылают в проходе огненные обручи. Звери по очереди прыгают сквозь пламя и оказываются на манеже.

Завидев Марианну, все они как по команде поворачиваются мордами в ее сторону и приветственно ревут.

Капитан Василий Васильевич привычным и обреченным жестом затыкает уши.

Марианна и Олег Петрович, улыбаясь, смотрят друг на друга...

Гремит марш. Слышится рев тигров.

Инна Левшина

Случай из жизни

Шофер тяжелой грузовой машины с прицепом, не заметив в тумане человека, сбивает его и, не подозревая об этом, продолжает свой путь. Через несколько минут здесь же проезжает молодой инженер, направляющийся в Минск по своим личным делам. Он видит лежащую у обочины женщину, но не решается подобрать ее из боязни, что его сочтут виновником несчастного случая. Не заметив, что уронил около женщины фотографию своей невесты, инженер уезжает. Милиция обнаруживает на месте происшествия девичью фотографию, начинает поиски преступника. Подозрение, естественно, падает на инженера. Прочтя в газете о несчастном случае, шофер грузовика вспоминает о неясном силуэте, мелькнувшем в ту ночь перед стеклом его кабины, и, поняв, что женщину сбил именно он, с повинной приходит в милицию. Слишком поздно доставленная в больницу женщина умирает, успев сказать перед смертью, что попала под прицеп машины по собственной вине.

Шофер оправдан. Юридически не виноват и инженер, но тяжелая моральная вина за гибель человека остается на его совести. Узнав о его роли в этом происшествии, от него отворачивается невеста. Инженер разоблачен и морально наказан.

Материал фильма «Впереди — крутой поворот»* и его основная мысль — мысль о честности, о настоящих людях, лишенных эгоизма,— серьезны, человечны, правдивы. Задача, поставленная перед собой создателями фильма, благородна. Нам рассказали, как по вине трусливого, эгоистичного человека погибает женщина, и славная хорошая девчушка остается сиротой. Случай трагический, вполне правдоподобный, поучительный.

В фильме есть неоспоримые достоинства. Хороши, например, все сцены, связанные с маленькой героиней, дочерью погибшей женщины. С глубоким настроением снят эпизод, когда, вернувшись от матери из больницы, девочка остается одна. Комната, слабо освещенная настольной лампой, в полумраке. Магнитофон ласковым маминым голосом командует становиться на зарядку. Слушать эти команды сейчас страшно: ведь мама в больнице, ей очень плохо, а магнитофон все говорит и говорит маминым голосом... По комнате бесшумно ходит взад и вперед собака, и огромная собачья тень, ростом до самого потолка, тревожно мечется по стене...

Мягко, тактично ведет свою роль С. Павлова — учительница, руководительница класса, где учится дочь погибшей.

Авторы фильма — сценарист А. Мовзон, режиссер Р. Викторов, оператор И. Пикман — взялись за серьезный материал и во многих сценах показали, что они хорошо чувствуют и понимают возможности кинематографа. Поэтому хочется внимательнее приглядеться к их фильму и, может быть, в чем-то помочь им.

Начнем с малого, лежащего на поверхности.

...Если молодой человек в модном костюме садится в собственный «Москвич» и, включив радио, с удовлетворением слушает джазовую музыку, совершенно ясно, что добра от этого персонажа ждать не приходится.

Если мать говорит сыну, молодому человеку в модном костюме, о том, что она счастлива предстоящему переезду в Минск и что там в оперном театре у нее знакомый портной, будьте уверены, что эта отрицательная мещанка-мать прекрасно дополнит своего отрицательного сына.

Когда зритель видит подчеркнуто корректных, сугубо внимательных, на редкость проницательных сотрудников милиции, он понимает, что детективная

* «Впереди —крутой поворот». Автор сценария—А. Модзон. Режиссер-постановщик Р. Викторов. Оператор И. Пикман. Художник Ю. Альбинский. Композитор Ю. Бельзацкий. Звукооператор В. Демкин. «Беларусьфильм», 1960.

нить картины в надежных руках. Уже в десятке ранее виденных фильмов точь-в-точь такие же сотрудники милиции прекрасно справлялись со своей задачей.

Когда к героине неожиданно приходят, а она моет (вариант — натирает) полы, зритель чувствует себя в знакомой обстановке. А почему бы ей и не мыть полы, если так проводили свое свободное время героини уже десятков фильмов? Тем более, что это уже становится средством характеристики персонажа.

Авторы фильма слишком часто прибегают к прямым иллюстрациям «положительного» и «отрицательного». В центре внимания — противопоставление хорошего Андрея (актер Л. Круглый) и плохого Петра (актер Ю. Дедович). Из эпизода в эпизод Петр изворачивается, обманывает, смотрит на невесту неискренними глазами. И тут же рядом, в других сценах, совершенно честно и порядочно живет и работает Андрей и смотрит на жену искренними любящими глазами...

Добро и зло — так в основном воспринимаются центральные герои, лишенные глубокой психологической характеристики, образы, сложенные из привычных представлений. И, конечно, несколько штампов, из которых «составлен» образ негодяя Петра, не способны выдержать на себе моральную проблему. У авторов фильма не было иного выхода, как преподнести в конце картины ее идею «прямой речью»: ...тогда человек настоящий, когда он не о себе больше думает, а о людях — в этом основной закон нашей жизни...

Положившись на жизненность материала, авторы не сумели подняться над фактом, прийти к глубоким обобщениям.

«ВПЕРЕДИ—КРУТОЙ ПОВОРОТ»





«ВПЕРЕДИ—КРУТОЙ ПОВОРОТ»

Ради чего мы полтора часа смотрели на плохого Петра и на хорошего Андрея? Ради чего нам показали трагическую историю гибели Снегиревой?..

Нужно было не только осудить явление, но и вскрыть корни трусости, эгоизма, непорядочности. И осудить не условного носителя этой трусости — одного, единственного, жалкого и подлого пижона в узких брючках. Авторы фильма не задумались о том, что моральные явления «отрицательного порядка» не являются монополией отъявленных негодяев, не поразмыслили над тем, как же это могло случиться.

Нужно было, чтобы, выйдя из кинотеатра, зритель задумался: а не бывало ли когда-либо и в его жизни, чтобы он покривил душой, или струсил, или поставил свои собственные, только ему одному близкие интересы на первый план? Так, очевидно, случалось. Но тогда он не думал, как больно это отзывается на других людях. И, может быть, теперь, посмотрев фильм, он будет внимательнее относиться к своим поступкам, помня, что за малейшим проявлением непорядочности тянется зло, иногда непоправимое...

В фильме нас взволновал сам факт — смерть человека, драма девочки, оставшейся без матери. Моральная же проблема — проблема чрезвычайной важности (ради чего, вероятно, делалась картина и ради чего стоило ее смотреть), — эта проблема осталась только заявленной в самой общей форме.

Создатели фильма не ощутили, по всей вероятности, всей силы и весомости материала, который держали в руках. Они занялись осуждением и уничтожением ими же самими сочиненного негодяя, и зрители ушли из кинотеатра успокоенные: негодяй разоблачен и наказан, молодая учительница заменит Верочке мать, и счастье и спокойствие снова воцарятся в семье Андрея...

В фильме «Впереди — крутой поворот» авторы не побоялись дать конфликт во всей его остроте и резкости. Они подошли к решению серьезных проблем. Но только подошли и не сделали следующего важного шага на пути к их решению. Хочется верить, что это произойдет в их следующей работе, в которой они также обратятся к нашим дням, к важным моральным вопросам современности.

Л. Полякова

„Пиковая дама“ на экране

Еще одна классическая опера на экране — «Пиковая дама» П. Чайковского. Режиссер Роман Тихомиров придерживается в новом фильме тех же принципов, что и в своей предшествующей работе — фильме «Евгений Онегин». Поставив своей целью сочетать возможности оперы и кино и тем самым обогатить оба жанра, раскрыв новые, неизведанные пути их синтеза, режиссер продолжает стремиться к созданию лирико-психологической музыкальной кинодрамы. Он по-прежнему придерживается приема дублирования, окончательно отказываясь снимать поющих оперных артистов (в «Евгении Онегине» такие персонажи были).

И если споры, возникшие в связи с фильмом «Евгений Онегин», еще более разгорелись с появлением на экранах «Пиковой дамы», — это свидетельство того, что постановщик своими поисками «берет за живое».

Цель, которую преследуют авторы фильма — донести средствами кино оперу Чайковского к многомиллионным зрительским массам, — прекрасна, и, приближаясь к ней, они выполняют общественно важное дело.

При экранизации «Пиковой дамы» почти невозможно опереться на литературный первоисточник из-за серьезных различий между содержанием оперы и одноименной повестью Пушкина (в этом коренное отличие оперы «Пиковая дама» от оперы «Евгений Онегин»). Ведь, по существу, только одна сюжетная линия взята композитором у Пушкина — история взаимоотношений Германа и старой Графини, тайны трех карт. Вместе с тем, оттолкнувшись от анекдотической фабулы повести, Чайковский создает совершенно свободную ее «транскрипцию», выражая, пожалуй, в единственной из своих опер с такой исчерпывающей полнотой центральную философскую проблему своего творчества, которая воплощена в Четвертой, Пятой, Шестой симфониях. Эта проблема — жестокая схватка непримиримых сил жизни и смерти, в которую вовлекается человеческая личность, желающая отстоять, завоевать, вырвать у судьбы свое счастье. Перевести в зрительные образы гениальную, драматичнейшую музыку такого содержания и сложно и заманчиво.

Очень важен при этом принцип подхода к самой музыке. Несомненно, авторы фильма поступили правильно, сохранив в неприкосновенности все центральные драматургические «узлы» и линии музыкального развития «Пиковой дамы». Так, почти не подверглась купюрам вокальная партия Германа (за исключением дуэта с Лизой в сцене у Зимней канавки), сохранены полностью монолог Графини в спальне (несколько укорочено только повторение песенки Гретри), баллада Томского о трех картах. Что касается больших, развернутых эпизодов, несколько приостанавливающих поток драматического действия, то все они подверглись в фильме одинаковой «хирургической операции»: экспозиционный раздел в каждом из них теперь непосредственно переходит в заключение. Это не вызывает особых возражений не только в арии Елецкого, дуэте Лизы и Полины, романсе Полины, песенке Томского, но и в арии Лизы «Ах, истомилась, устала я» — словом, там, где господствует единое настроение. Зато арию Лизы «Откуда эти слезы» следовало бы, думается, сохранить полностью — ведь это, в сущности, первая монологическая характеристика героини оперы; к тому же в этой арии мотивируется и отношение Лизы к Елецкому.

Авторы сценария Г. и С. Васильевы, П. Вейсбрем, Р. Тихомиров, Б. Ярустовский. Постановка Р. Тихомирова. Оператор Е. Шапиро. Художник И. Вускович. Звукооператор Г. Эльберт. «Ленфильм», 1960.

Понятно (хотя и досадно подчас), что размеры кинооперы не позволили сохранить хоровые жанровые сцены и квинтет в Летнем саду, интермедию «Искренность пастушки»; музыка начального хора интермедии и торжественной встречи царицы Екатерины на балу звучит в оркестровом переложении и использована в танцевальных сценах. Последняя вольность в обращении с партитурой Чайковского объясняется не только экономией времени: единственное, что взяли постановщики из повести Пушкина,— это ее эпоху, возвратив события «Пиковой дамы» к 20—30-м годам XIX века и расставшись с пудреными париками, пастушками и другими атрибутами екатерининского века, в свое время навязанными Чайковскому дирекцией императорских театров.

Как видим, в своем обращении с музыкой авторы сценария и постановщик шли по верному пути, сохраняя главное за счет второстепенного. Разумеется, при этом произошло некоторое смещение акцентов. Почти полное отсутствие жанровых эпизодов, с одной стороны, сгущает трагическую атмосферу событий; с другой стороны, этим достигается острый динамизм, колоссальная устремленность, непрерывность нагнетания психологической драмы. Особенно это ощущается во второй половине фильма, начиная со сцены в спальне Графини, когда все отчетливее нарастает неизбежность катастрофы.

Отличное исполнение музыки Чайковского — несомненная заслуга прекрасного оперного коллектива, участвовавшего в создании фильма. Особенно выделяется изумительное по своей почти зримой рельефности, отточенности каждой интонации и каждого слова пение С. Преображенской (Графиня). Красивым голосом, ярко темпераментной манерой исполнения покоряет З. Анджапаридзе (Герман). Благородно, мягко и вдумчиво поет князя Елецкого Е. Кибкало. Хорошо звучат голоса Т. Милашкиной (Лиза), В. Нечипайло (Томский), Л. Авдеевой (Полина) и других солистов. Дирижер Евгений Светланов очень экспрессивно, с хорошим чувством стиля и ощущением симфонического развития образов ведет оркестр Большого театра и весь исполнительский коллектив.

Музыка звучит в этом фильме с огромной выразительной силой. В условиях кино, собирающего, концентрирующего внимание слушателя, она производит еще более глубокое впечатление даже на человека, хорошо с ней знакомого. Что же говорить тогда о малоподготовленном кинозрителе, знающем на слух в лучшем случае дуэт Лизы и Полины и арию Елецкого? Для него теперь раскроется фактически новое музыкальное произведение, раскроется в своих самых главных, самых сильных чертах. И уже по одной этой причине фильм «Пиковая дама» сослужит хорошую службу благородному делу популяризации русской музыкальной классики.



«ПИКОВАЯ ДАМА»

Ну, а что собственно кино? Как использует режиссер возможности киноискусства, чтобы острее донести драматическую тему «Пиковой дамы»?

Здесь, конечно, в первую очередь надо сказать о воплощении центрального образа фильма —Германа. Роль эту играет известный артист кино Олег Стриженов. Нет нужды разъяснять всю сложность его актерской задачи, тем более что перед исполнителем встали дополнительные и немалые трудности: артист, играя немую роль, должен был не забывать об артикуляции, добиваться точного совпадения ее с музыкой, с голосом певца. О. Стриженов превосходно справился с этой стороной актерской работы: трудно порой поверить, что поет не он — с таким музыкальным чутьем проводит артист сцены, в центре которых вокальная партия Германа.

«ПИКОВАЯ ДАМА»



Но, конечно, не только в органичном слиянии драматического образа и музыкальной характеристики заслуга О. Стриженова. Артисту удалось найти своеобразный и верный ключ к характеру Германа, претерпевающему на протяжении фильма столь сложную эволюцию. Его Герман — натура порывистая и страстная, способная увлекаться до состояния какой-то фанатической одержимости («я только мог спокойно жить, пока во мне дремали страсти...»). Обычно в опере эта черта его, отмеченная Чайковским с самого начала, проходит мимо внимания слушателя. В фильме она выделена «крупным планом»: режиссер и артист подчеркивают уже с первого акта, что исходный пункт его безумия в самой неуравновешенной психике Германа. Именно так трактована его клятва во время грозы (в опере она обычно воспринимается как дань романтической позе).

Вообще в трактовке образа Германа и основного конфликта его с жизнью, с обществом сказалось современное прочтение классического сюжета советскими постановщиком и актером. Ведь изначальная обреченность Германа и его любви к Лизе предопределена классовыми и денежными причинами, то есть жестокими социальными условиями его существования.

Чайковскому вольно было называть это «роком», «фатумом», но силой своего творческого гения он так реалистически точно и остро обрисовал сущность этого конфликта, что за «роковым» стечением обстоятельств явственно проступили железные законы жизни общества, враждебного всему живому, искреннему, подлинно человечному. Именно эта социальная природа трагедии прозвучала в фильме в полный голос.

Светские шалопаи смеха ради дразнят Германа на балу, напоминая о пресловутой тайне трех карт. В опере—это момент, казалось бы, чисто психологический; он способствует нагнетанию навязчивой мысли, которая и без того постепенно овладевает сознанием Германа. Р. Тихомиров подчеркивает социальный смысл столкновения. Это не шутка, а травля. Бедность Германа делает его предметом насмешек и издевательств для молодых богатых бездельников, которым хочется позабавиться. Герой фильма в сцене бала уже напоминает образы «униженных и оскорбленных» героев Достоевского. Оскорбленное человеческое достоинство чувствуется в одинокой фигуре О. Стриженова, которая виднеется из-за мраморных колонн, в его сосредоточенном взгляде и стиснутых губах, сквозь которые прорывается с такой ненавистью к проклятому окружению: «О, как я жалок и смешон!..» И становится понятным, что фантастическая идея — разбогатеть с помощью магических трех карт — подогревается в Германе не только любовью к Лизе, но и страстным желанием подняться над оскорбляющими его ничтожествами, торжествовать над ними. Это страстное желание движет и уже потерявшим рассудок Германом, когда, одержимый своей манией, он приходит в игорный дом, погубив Лизу, разбив то самое счастье, к которому стремился. Ария «Что наша жизнь?» и есть апогей его торжества — мнимого, призрачного и обреченного. Через несколько мгновений наступает катастрофа. Великолепен кадр, когда на умирающего Германа сыплются золотые монеты и банкноты, а он, не замечая ничего, с просветленным лицом обращается к представшей его мысленному взору Лизе...

Игра Олега Стриженова по-настоящему вдохновенна и глубоко драматична. И режиссер не боится то и дело приближать к нам лицо Германа: крупные планы подчеркивают выразительность актерского исполнения, обнажают то необыкновенное внутреннее напряжение, которым проникнут образ.

Рядом с Германом — О. Стриженовым — его превосходная партнерша, актриса Е. Полевицкая в роли Графини. Этот образ по своей скульптурной выразительности, законченности, внутренней наполненности и глубине служит подлинным украшением фильма. «Психологический поединок» Германа и Графини (сцена в спальне) — едва ли не сильнейшая его сцена.

Непринужденно играет В. Медведев обаятельного светского повесу Томского. Очень мила И. Губанова-Гурзо в роли Полины, хотя у нее и страдает нередко артикуляция (особенно в речитативе перед началом романса).

Что касается образов Лизы и Елецкого, то они решительно не удались в фильме, и это заметно снижает производимое им впечатление. О. Красина молода и миловидна, но этого, к сожалению, слишком мало для драматичнейшей роли Лизы. Если еще в первых эпизодах (Летний сад, сцена с девушками) она производит приятное впечатление, то по мере развития трагических событий актерская слабость О. Красиной становится все более очевидной, и очень эмоциональное пение Т. Милашкиной не может ее компенсировать.

Таким образом, прием дублирования здесь не оправдал себя, ибо он предполагает блестящую игру драматического актера, которая «накладывается» на голос оперного певца. А дублирование ради дублирования, возведенное в некую догму, может только повредить живым творческим результатам. Во всяком случае, та же Т. Милашкина — обаятельная молодая артистка — могла бы хорошо сыграть роль Лизы без «драматического» дублера, не говоря уже о такой блестящей певице и актрисе, как Галина Вишневская, превосходно исполняющей ее в Большом театре.



«ПИКОВАЯ ДАМА»

Совершенно то же можно сказать о В. Кулике, по странной прихоти постановщика играющем в фильме князя Елецкого, хотя его внешние данные никак не вяжутся с обликом русского аристократа. Прекрасное пение Е. Кибкало не может полностью спасти положение, и приходится лишь досадовать, что, слыша голос, не видишь лица этого талантливейшего артиста!

В массовых сценах «Пиковой дамы» режиссер развивает принципы, удачно найденные им ранее в «Евгении Онегине»: он выделяет группы хора, подчеркивает характерные лица и достигает того, что оперный хор на балу и в игорном доме воспринимается как характеристика чуждого, противостоящего Герману общества. Удачно распределены реплики Чекалинского и Сурина между несколькими достаточно колоритными лицами — вместо диалогов двух приятелей создаются картины беззаботной болтовни многочисленных светских сплетников.

Место действия баллады Томского перенесено к нему на квартиру, в обстановку веселого офицерского кутежа, и это вполне отвечает шуточной манере ее исполнения. Лишь сидящий в стороне от всех Герман принимает всерьез рассказ о таинственных трех картах.

К сожалению, не все сцены нашли выразительное режиссерское решение. В частности, думается, что для эпизода в казарме (бред Германа и появление призрака) можно было найти более интересные кинематографические средства. По существу, это снятая оперная сцена, где действует один актер. Между тем и текст и музыка Чайковского предполагают разнообразнейшие наплывы, вторые планы («А вот и церковь, и толпа, и свечи, и кадила, и рыданья...»), которые так и остаются в воображении с л у ш а т е л я (вспомним гениально «врезающийся» хор певчих или леденящий тембр голоса Графини («Я пришла к тебе против воли»), но не к и н о з р и т е л я. Прием тени на стене, впервые изобретенный К. С. Станиславским в его постановке оперы «Пиковая дама», интереснее в театре, а кино, повторяю, предполагало какие-то новые приемы и решения, исходя из его бо-

гатейших ресурсов, оставшихся здесь совершенно не использованными. Очень жаль, что именно к этой кульминационной сцене постановщики подошли не творчески.

Крайне разочаровывает финал второй картины (у Лизы), поставленный и исполненный холодно, без подъема. Кажется, что режиссера в этот момент больше интересует использование лестницы, чем чувства его героев. Вообще эта лестница с балкона во двор, по которой можно запросто ходить в комнату Лизы в любое время дня и ночи, оказывает авторам фильма медвежью услугу: становится непонятным, зачем Лизе понадобилось передавать Герману ключ от потайной двери, если можно действовать гораздо проще и безопаснее?

Несомненно, можно было найти более интересные зрительные образы для раскрытия содержания увертюры — в рисованном альбоме петербургских пейзажей многое не согласуется со звучанием музыки. От постановщика «Пиковой дамы» требовалась безукоризненность художественного вкуса. Увы, работа режиссера не всегда отвечает этому требованию. Ряд сцен фильма поставлен в дурной олеографической манере, напоминает раскрашенные картинки. «Красивость» порой берет верх над подлинной красотой и чувств и природы. А это, естественно, противоречит поэтическому строю Пушкина и Чайковского.

Нельзя не возразить и против появления умирающего Германа на набережной — сцена эта с ее «многозначительными» символами вроде развевающегося на ветру белого шарфа Лизы мещански сентиментальна.

И все же фильм-опера «Пиковая дама» — произведение интересное, помогающее накоплению положительного опыта в новом жанре. Жаль, что ему недостает той цельности и гармоничности, которые покоряли в «Евгении Онегине». И отдельные режиссерские промахи тем более досадны, что с ними соседствуют замечательные находки, прекрасные образы Германа и Графини и что с экрана звучит гениальная музыка Чайковского.

Л. Золотаревский, Г. Мирский

Драматический документ

На протяжении ряда месяцев внимание мировой общественности приковано к судьбе народа Конго. И вот теперь кинокамера переносит нас через моря и континенты по ту сторону экватора, в самую гущу драматических событий, разыгравшихся в молодой африканской республике.

ВОССТАНОВИТЬ ВЛАСТЬ ЗАКОННОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА!
«Конго в борьбе»



В длинном списке документальных картин о зарубежной жизни, созданных за последние годы советскими кинематографистами, фильм о Конго занимает особое место. Только снимавшие его операторы могли бы рассказать о тех неимоверных трудностях, с которыми им пришлось столкнуться. И мы, зрители, можем по достоинству оценить их героический труд. Да, именно г е р о и ч е с к и й — не будем бояться этого слова,— ибо работа их была связана не только с обычными трудностями кинорепортажа, но зачастую и с риском для жизни. Агенты колонизаторов создали такие «условия» для работы советских кинодокументалистов, при которых каждый метр снятой пленки, каждый план доставался дорогой ценой. Так было в дни хозяйничания империалистических агрессоров, так было в дни «благословенного» вмешательства войск ООН, так было в дни мобутовского разбоя.

В весьма сложном положении был режиссер Л. Варламов, когда ему пришлось сесть за монтажный стол.

«К о н г о   в   б о р ь б е». Операторы О. Арцеулов, Л. Максимов, П. Опрышко, В. Трошкин. Режиссер Л. Варламов. ЦСДФ, 1960.

Можно представить себе, как трудно было ему решать сложнейшие публицистические задачи со столькими неизвестными. Под «неизвестными» мы имеем в виду неравномерность и хаотичность имевшегося в распоряжении режиссера материала — явление вполне объяснимое, ибо картина снималась без сценария. Ведь никакого заранее написанного сценария здесь не могло и быть.

Итак, перед нами — фильм-репортаж, убедительно и довольно подробно повествующий о трагедии Конго.

Картина начинается с экспозиции, имеющей большое значение. Зал заседаний сессии Генеральной Ассамблеи Организации Объединенных Наций. Делегаты многих стран мира рукоплещут представителям только что принятых в ООН молодых африканских государств. Незанятыми остались лишь кресла делегации республики Конго. «Что случилось, что произошло в Конго?» — задает вопрос диктор. И хорошо снятые цветные кадры в течение пятидесяти минут отвечают на этот вопрос.

Перед нашими глазами проходят сочные пейзажи, множество запоминающихся лиц конголезцев, картины сел и городов Конго. Но это не рассказ туриста, бездумно путешествующего по экзотической стране, это — взволнованная повесть о судьбе свободолюбивого народа. Драматические контрасты, создаваемые чередованием кадров кричащей роскоши европейских кварталов и ужасающей нищеты и бесправия коренного населения, оставляют неизгладимое впечатление. Эта «несобытийная» часть фильма имеет, безусловно, большую познавательную ценность.



НАД ЛЕОПОЛЬДВИЛЕМ – ФЛАГИ НЕЗАВИСИМОГО КОНГО

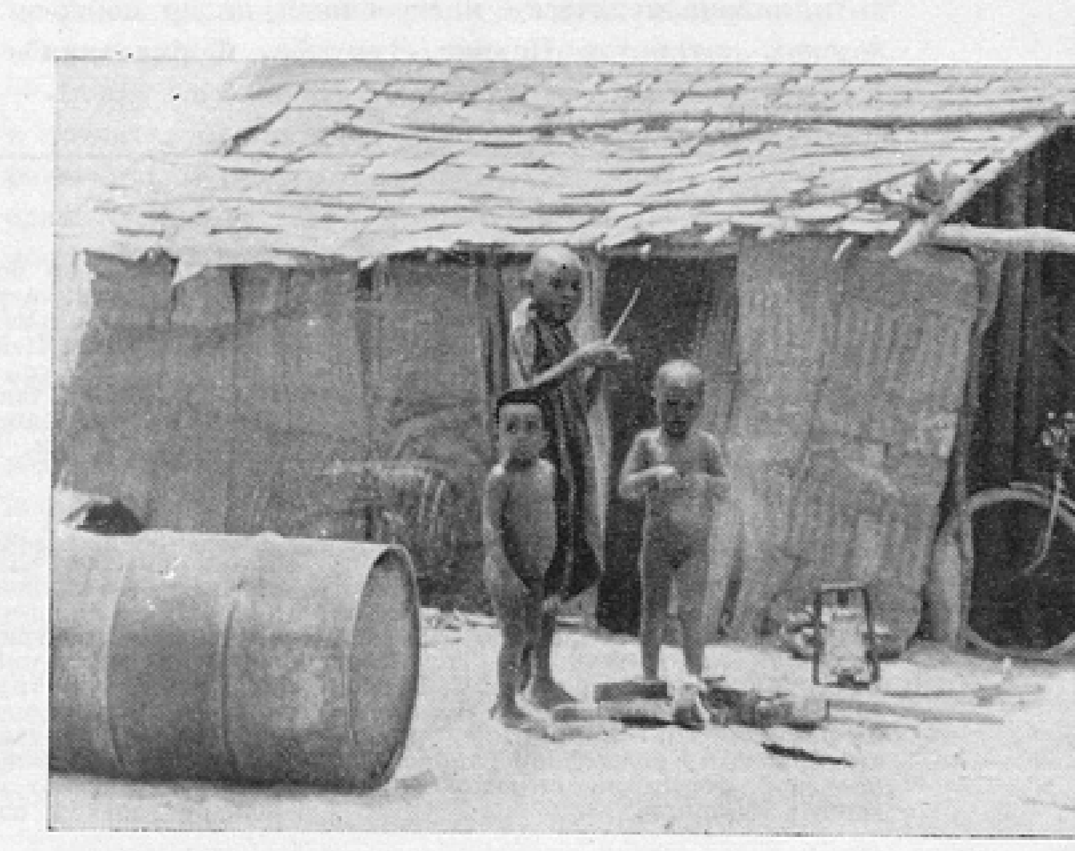
Колониализм — циничный, грубый, попирающий все и всякие нормы человеческой морали, предстает перед зрителем «во плоти», во всей своей мерзости, засвидетельствованной обличительным документом.

К кинематографическому качеству репортажных кадров мы привыкли быть снисходительными. И это естественно — зачастую важно успеть с н я т ь событие, даже если не удается сделать это с учетом всех требований композиции и фотографии. События,

ТАК ВЫГЛЯДИТ ЖИЗНЬ КОНГОЛЕЗЦЕВ В ВИТРИНЕ ПАВИЛЬОНА БЕЛЬГИИ НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ 1958 г.



ТАК ВЫГЛЯДИТ ЖИЗНЬ КОНГОЛЕЗЦЕВ НА САМОМ ДЕЛЕ



развернувшиеся в Конго, стремительные и неожиданные, конечно, не давали возможности операторам продемонстрировать все то, чему их учили в аудиториях киноинститута. И тем более поразительно высокое качество почти всего использованного в фильме материала.

С немалыми трудностями на пути создания дикторского текста встретился Ю. Каравкин. Его комментарии содержат много интересных фактических данных. Вместе с тем дикторский текст написан с той взволнованностью и приподнятостью, которые предопределены самой темой фильма.

Можно пожалеть, что автор текста и режиссер не раскрыли до конца причины конголезского кризиса, не прокомментировали достаточно четко события, приведшие к империалистической интервенции.

А суть дела заключалась в следующем: бельгийские колонизаторы стояли перед альтернативой — либо пойти на риск затяжной колониальной войны, которая могла бы восстановить против Бельгии мировое общественное мнение, либо формально предоставить независимость поднявшемуся на борьбу народу Конго. Они были вынуждены избрать второй путь.

Но колонизаторы пытались создать в Конго такое «независимое» государство, в котором у власти стояли бы их марионетки. Пышным празднованием «дарования независимости», громом барабанов и фанфар империалисты пытались отвлечь конголезцев от фактического положения, при котором экономические и военные позиции формально суверенной республики оставались в руках вчерашних колониальных хозяев. И вдруг в последний момент весь этот хитроумно составленный план был разрушен: на пост премьер-министра, вопреки расчетам Брюсселя, был выбран антиимпериалистически настроенный лидер конголезских патриотов Патрис Лумумба. Формальная независимость стала превращаться в независимость фактическую. В частности, Лумумба сместил бельгийских офицеров, командовавших конголезской армией. Тогда бельгийские правящие круги решились на вооруженную интервенцию. Они спровоцировали панику среди бельгийского гражданского населения в Конго, начавшего поспешное бегство из страны. Затем, пользуясь своим излюбленным методом, колонизаторы ввели войска якобы для защиты этого населения и с помощью аппарата ООН сделали все возможное, чтобы задушить независимость республики.

Все это показано в фильме не очень убедительно. Красочный праздник независимости — и вдруг сразу покинутые виллы и брошенные автомобили бельгийских колонистов, парашютисты в аэропорту Леопольдвиля... Зрителю непонятно, как и почему все это случилось. У него создается впечатление, что бельгийские чиновники и торговцы бежали с семьями из Конго, сознательно осуществляя некий заранее продуманный злорадный план: «Попробуйте, мол, обойдитесь без нас!» Это не так, и здесь авторы фильма упростили изложение хода событий. Кроме того, следовало более четко обрисовать роль США в конголезском кризисе: во-первых, разъяснить, почему американские монополии заинтересованы в Конго (хотя бы назвать долю Конго в мировой добыче урана и долю США в распределении добычи урановой руды); во-вторых, сказать более подробно о роли Вашингтона непосредственно в заговоре против молодой республики.

При всех ее частных недостатках картина «Конго в борьбе» — безусловно плод большого труда и зрелого мастерства талантливого коллектива кинодокументалистов. Это интересный и актуальный фильм, и его с волнением смотрят миллионы советских зрителей.

В несколько строк

При ленинградском кинотеатре «Молодежный» организована постоянная агитбригада, шефствующая над колхозами Рощинского района. На селе побывали киноактеры Ю. Толубеев, В. Хохряков, Н. Рыбников, С. Гурзо, Ю. Панич, кинорежиссер Я. Фрид и другие. По инициативе членов агитбригады в подшефном районе был проведен фестиваль сельскохозяйственных фильмов.

●

Представители более чем тридцати стран посетили за последние два года студию «Мосфильм». Здесь принимали гостей из ОАР, Цейлона, Индии, Индонезии, Марокко, Гвинеи, Мексики, Канады, США, Италии, Англии, Франции, Швеции, Дании, Норвегии, Австралии, Турции, Японии.

●

Фестиваль научно-популярных фильмов на тему «Достижения науки и техники — в производство» проведен в Москве. В дни фестиваля на экранах столицы демонстрировались фильмы о героях семилетки и бригадах коммунистического труда, о новой технике в металлургии, топливной и горнорудной промышленности, о замечательных достижениях советских ученых, успешно штурмующих космос, об успехах советских химиков.

●

На северо-западной окраине г. Фрунзе строится новый киногородок. Еще недавно киноработники Киргизии павильонные съемки проводили на киностудиях Алма-Аты, Ленинграда и других городов. С введением в строй первого павильона киногородка значительно удешевится производство фильмов, сократятся сроки работы над ними. Уже возведен ряд подсобных помещений, примыкающих к съемочному павильону. Здесь разместятся гримерная, бутафорский, осветительный цехи, комнаты творческих работников. Строятся цехи обработки кинопленки, звукозаписи, монтажные мастерские.

●

Новый широкоэкранный кинотеатр «Дайнава» открылся в Алитусе. Это 16-й широкоэкранный кинотеатр в Литовской ССР.

В. Разумный

Об искусстве—языком искусства

Еще сравнительно недавно разговоры об эстетическом воспитании носили весьма абстрактный характер. Предполагалось, что научные принципы системы эстетического воспитания нового человека будут реализованы в более или менее отдаленном будущем. Жизнь опровергла эти предположения. Сейчас эстетическое воспитание — дело нашей повседневной практики. Как известно, оно осуществляется у нас самыми разными способами. Здесь и художественное обучение в школе, и самодеятельность, и пропаганда искусства средствами кино, радио и телевидения, и прежде всего само искусство во всем его неисчерпаемом многообразии и богатстве и т. д. В этой статье мы хотели бы поговорить лишь об одном, крайне важном способе художественного воспитания, а именно — о научно-популярном кинематографе, о его успехах и трудностях.

СТРАСТНЫЙ ПРОПАГАНДИСТ ПРЕКРАСНОГО

Выработать у человека естественную неодолимую потребность в художественно-прекрасном, в высоком искусстве — такова задача художественного воспитания. Конечно, и лекции и статьи могут активно помочь в этом отношении. Однако ни с чем не сравнить силу эмоционального воздействия самого искусства, ставшего для нас «второй действительностью».

Как же расширить сферу этого воздействия? Книга, интересующая читателя, может быть найдена почти в каждой библиотеке. Фильм, находящийся в прокате, может просмотреть житель любого города или села. Но ведь для многих (если не для большинства) видов искусства характерна у н и к а л ь н о с т ь произведений. Только в Ленинграде можно увидеть Медного Всадника. Только в Греции насладишься бессмертными творениями мастеров античной эллинской архитектуры. Только в музеях встретишься с любимыми полотнами великих мастеров. И, конечно, нигде, кроме театра, не увидишь Уланову и Чабукиани, Марецкую и Тхапсаева. Никакие репродукции не дадут нам того эстетического переживания, которое мы испытываем при восприятии оригиналов. Не дает его в настоящее время и телевидение (правда, в силу чисто технических и вполне преодолимых причин: габаритов экрана и отсутствия полноценной передачи цвета).

Здесь-то и приходит на помощь могучее искусство кино. Оно делает достоянием миллионов самые уникальные и неповторимые художественные явления. Наиболее яркий пример тому — практика советского киноискусства. Его мастерами создаются фильмы о изобразительном искусстве, театре, музыке, архитектуре. Характер этих фильмов различен. Здесь и фильмы-обозрения («Художник и время», «Малый театр и его мастера»), и фильмы-монографии («Художник И. Е. Репин», «Чайковский», «Кукрыниксы» и т. д.), и фильмы об отдельных художественных произведениях («Сикстинская мадонна») или же жанрах («Размышления о портрете»).

Отдавая должное труду создателей научно-популярных фильмов, мы не можем не поставить крайне актуальный вопрос: а достаточен ли их вклад в общее дело эстетического воспитания народа? К сожалению, сейчас этого сказать нельзя.

— Мир искусства — действительно бескрайний мир. Здесь и памятники давно исчезнувших народов и цивилизаций и творчество современных художников разных стран. Все это неисчерпаемое богатство должно стать достоянием гармонически, всесторонне развитой личности человека коммунистического общества. И если под таким углом зрения рассмотреть тематику фильмов об искусстве, находящихся ныне в прокате, то придется признать, что она довольно бедна. Более того, она не свидетельствует о наличии единого научно обоснованного тематического плана, постепенная реализация которого позволила бы создать нечто вроде художественной киноэнциклопедии.

Хорошо, конечно, что выпущен ряд фильмов о творчестве советских художников. (К сожалению, только о деятелях изобразительного искусства и театра; о творчестве архитекторов, писателей, композиторов, мастеров декоративно-прикладного искусства, музыкантов, кинематографистов фильмов крайне мало.) Но разве не следовало бы создать произведения о художественной культуре других народов, в частности о больших мастерах стран социалистического лагеря, таких, как К. Баба, Ци Бай-ши, о прогрессивных, народных художниках капиталистических стран: о Сикейросе и Неруде,

итальянских неореалистах и мексиканских графиках! И не пора ли показать миллионам зрителей непреходящие ценности старой художественной культуры — от египетских пирамид до афинского Акрополя, от скульпутур индийских храмов и статуй Праксителя до творений Микельанджело, Родена, от фресок Альтамиры до живописи Ренессанса?

Отбор и пропаганда всего лучшего, совершенного— вот требование, которым нужно руководствоваться при реализации этой задачи. Выполняя ее, не следует забывать и о борьбе с растлевающим влиянием современного буржуазного декаданса в любых его видах и формах.

Нам надо смело идти навстречу всем ветрам модернизма, не обходить острых углов и спорных вопросов, по которым декаденты пытаются дать бой реализму, а принимать их вызов, обличать, показывать творческую бесплодность формализма всех мастей, его объективный социальный смысл и антиэстетическую сущность. Фигура умолчания нам не к лицу!

Нуждается, на наш взгляд, в серьезных коррективах и существующий план. До сих пор в нем основной акцент делается на фильмы-обзоры, о качестве которых мы поговорим ниже. Удельный же вес в этом плане фильмов об отдельных произведениях искусства, его видах и жанрах ничтожно мал. А между тем опыт таких картин, как «Сикстинская мадонна» и «Размышления о портрете», показывает, что целесообразно давать зрителю наряду со знанием произведений художника (или группы художников) также и знание творческих принципов, воплощенных в отдельном произведении, представление об эстетических особенностях того или иного жанра и вида искусства, а в итоге — знания об искусстве в целом.

Однако как бы ни были важны вопросы правильного планирования, не в них суть. Надо решить главную проблему: как пропагандировать и популяризировать искусство, как сделать фильм об искусстве мощным средством художественного воспитания.

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Когда мы говорим о художественном воспитании, мы понимаем в конечном счете активную выработку у человека хорошего художественного вкуса, то есть способности непосредственно и по достоинству судить о качествах произведений искусства. А эта способность предполагает умение понимать, знать, чувствовать художественно-прекрасное. Понимать — то есть правильно представлять смысл и предназначение искусства, его отношение к действительности, его истинную роль в жизни человека; знать то, о чем рассказывает художник, принципы построения образа, которыми он руководствуется, творческие задачи, которые он ставит перед собой и решает; чувствовать красоту формы, прелесть деяния рук человеческих, совершенство исполнения и т. д.

Очевидно, что фильм об искусстве выполнит определенную роль в художественном воспитании лишь тогда, когда он будет вырабатывать у зрителя это умение.

Прежде всего понимание смысла искусства. Сила искусства в жизненной правде, в верном воспроизведении жизни, ее существенных, типичных сторон, в ее страстной, эмоциональной, заинтересованной оценке художником. Руководствуясь этим кардинальным принципом марксистско-ленинской эстетики, создатели фильмов об искусстве всегда стремятся рассмотреть художественное явление как образ действительности, как ее обобщение. Отсюда смелые исторические экскурсы, обосновывающие органическую, неразрывную связь искусства с жизнью. Показателен в этом отношении фильм «Малый театр и его мастера», раскрывающий демократические устремления знаменитого театрального коллектива на всех этапах его истории. Недавно был выпущен фильм «Художник и время», авторам которого удалось показать, как живое чувство современности, стремление рассказать о самом важном и главном в жизни народа делает лучшие произведения художников Российской Федерации яркими, запоминающимися памятниками эпохи.

К сожалению, подобных примеров не так уж много. Зато гораздо больше таких фильмов, в которых господствует иллюстративный, а подчас и упрощенный «социологический» подход к взаимосвязи искусства и жизни. Их авторы забывают, что в подлинном искусстве правда и идейность неразрывны, что художественное обобщение есть не только воспроизведение жизни, но и выражение идеала. Рассказывая об отдельном мастере или же о группе художников, они истолковывают содержание их произведений крайне однообразно и примитивно. Как правило, все ограничивается характеристикой эпохи или события, отраженных художником. Просмотрев подобные картины, недоумеваешь: а чем же отличаются произведения Репина от полотен Грабаря, пейзажи Левитана от пейзажей Саврасова? Все они «отобразили», «передали», «воспроизвели»... Но в чем же неповторимая прелесть каждого из них, остается невыясненным. И главная причина тому робость сценаристов и режиссеров, полагающих, что говорить об индивидуальном видении мира художником — значит впадать в субъективизм. Глубокое заблуждение! Ведь вне этого видения, столь ценимого нами в искусстве, художественно прекрасного не существует. Отказаться от его выявления — это значит скатиться к истолкованию произведений

искусства как простых иллюстраций тех или иных фактов.

Наиболее обнаженно суть иллюстративного подхода к изобразительному искусству сказалась в фильме «Слава тебе, комсомол!». Создается впечатление, что для авторов фильма личность художника, его своеобразие не имеют значения. Полотна художников, мелькающие на экране с калейдоскопической быстротой, вполне могли бы быть заменены фотографиями, отражающими ратные и трудовые подвиги комсомола на разных этапах его славной истории. О безразличии к личности художника свидетельствует и тот факт, что в небольшой ленте использованы полотна более чем пятидесяти художников. И при этом зритель так и не узнает, какая картина принадлежит каждому из них. Об этом с полным основанием говорил на беседе в редакции «Искусство кино» художник А. Грицай*.

Правда, некоторые товарищи (в частности, консультант фильма П. Соколов-Скаля) считают правомерным использование изобразительного искусства в качестве иллюстративного материала в фильме на ту или иную историческую тему, противопоставляя такой подход искусствоведческому. Думается, что нет необходимости доказывать возможность такой жанровой формы фильма. Но «искусствоведческий» подход, то есть учет эстетической специфики материала, ей отнюдь не противопоказан. Пример тому — фильм «Страницы воинской славы». Повествуя о традиционной русско-болгарской дружбе, о героических подвигах русских солдат и болгарских дружинников в русско-турецкой войне, авторы используют полотна Верещагина, Васнецова, Каразина, Кивщенко, Ковалевского, Сверчкова и других художников. Но, не отступая от магистральной линии повествования, они находят возможность лаконично охарактеризовать каждого из этих мастеров, своеобразие их индивидуального видения исторических событий. В результате зритель обогащается не только историческими знаниями, но и определенной суммой эстетических представлений.

Следовательно, в любой форме научно-популярного фильма следует избегать упрощенного объяснения взаимосвязи искусства и жизни, игнорирования творческого характера деятельности художника. В этом суть проблемы. И очевидно, что наряду с обзорными фильмами о ряде художественных произведений одного или нескольких мастеров следовало бы создавать картины о становлении художественного произведения, о процессе творчества — от замысла до его реализации. Такой подход уже «нащупан» нашими кинематографистами. Некоторые из них в рамках монографического фильма сумели показать творческий характер художественного обобщения действительности. Так, в фильме «Мастер политической сатиры» (сценарий Е. Черняк, режиссер Ф. Тяпкин) мы как бы переносимся в творческую лабораторию Бориса Ефимова, видим основные этапы рождения образа, его развитие, кристаллизацию. Авторы показывают, как скупые строки газетного сообщения о встрече Аденауэра с Франко постепенно воплощаются в замысел будущей карикатуры, как вырисовывается ее композиция, как уточняется идейная задача и т. д.

Известно, что художественное произведение не механическая фотография, не зеркальное воспроизведение жизни, а ее образное открытие художником. Обобщая жизнь, художник рассказывает о ней, руководствуясь определенными творческими принципами создания образа — методом; его творения всегда несут на себе черты эпохи и народа, к которым принадлежит он сам; в них выражен его индивидуальный почерк, стиль. Все это читатель, зритель, слушатель должен знать. Без такого знания восприятие художественного произведения не является полноценным. «Если ты хочешь наслаждаться искусством,— говорил К. Маркс,— то ты должен быть художественно образованным человеком».

Конечно, музыка Бетховена общедоступна. Но знание истории того или иного произведения великого композитора, тех чувств и мыслей, которые обуревали его в период творчества, тех идей, которые он стремился воплотить в музыкальную ткань, существенно обогащает эстетическое переживание.

Бесспорно и то, что судить о полотнах Пуссена или трагедиях Корнеля может любой. Но качество этого суждения, его истинность во многом зависят от того, насколько человек, высказывающий свою оценку произведений представителей классицизма, знает общеэстетические творческие принципы этого направления в истории искусства.

Сравнительно нетрудно оценить ясную, строгую музыку классиков XIX века. Иное дело, скажем, произведения Скрябина. Вряд ли возможно судить о них без знания эстетических идей композитора.

Всесильный кинематограф способен существенно обогатить наши знания об искусстве, а тем самым внести значительный вклад в дело художественного воспитания. Свидетельство тому — ряд интересных фильмов об искусстве. Остановимся лишь на некоторых из них. Кому, например, не известно творчество Бориса Ефимова и Кукрыниксов — страстных публицистов-сатириков? И все-таки, просмотрев фильмы «Мастер политической сатиры» и «Кукрыниксы», получаешь такие сведения об их эстетическом своеобразии, которые помогают глубже, вернее понять произведения, созданные их боевым пером.

* Материалы этой интересной встречи, в которой приняли участие виднейшие художники и скульпторы нашей страны, были опубликованы в журнале «Искусство кино» № 9 за 1959 год.

Фильмы классика советского кино Всеволода Пудовкина всегда с нами. Казалось бы, что их восприятие не требует каких-либо знаний. Однако это не так. Кинорассказ о творческом пути создателя «Матери» и «Потомка Чингис-хана» дает нам представление о творческой эволюции мастера, о том мире киновыразительности, который столь характерен для Пудовкина.

Восприятие многих великих творений прошлого предполагает знание мифологии и библейской сюжетики. О том, как умно и тонко можно решить трудную задачу, свидетельствует отличный фильм «Сикстинская мадонна». Умело сочетая изображение, тщательно продуманный и смелый текст и классическую музыку, авторы фильма (сценарий Л. Белокурова, И. Кузнецова, режиссер Я. Миримов) так раскрыли человеческое, земное содержание картины, что иная трактовка образа попросту кажется невозможной!

Однако не все фильмы об искусстве обогащают нас знаниями, существенными для нашей художественной культуры. Порой режиссеры и сценаристы, стремясь обо всем рассказать, попадают на проторенную дорожку штампа, излагая, как по анкете, биографические сведения о художнике. Они теряют чувство меры, упуская главное, основное, необходимое для правильной оценки творчества мастера и сосредоточиваясь на второстепенных подробностях. О подобных просчетах при создании фильмов о живописцах убедительно пишет И. Владимирцева в статье «Живопись на экране» в сборнике «Научно-популярный фильм» № 1. Имеют место они и в фильмах о других видах искусства.

В этой связи хочется высказать некоторые соображения о проблематике фильмов, пропагандирующих искусство. Разве нельзя создать фильм, в котором рассказывалось бы не о творчестве того или иного художника, а об основах творчества любого живописца: о принципах композиционного построения образа, о колорите и его выразительной силе, об эстетической функции рисунка и т. д.? Хорошо, конечно, что появляются фильмы о творчестве композиторов, такие, как «Чайковский» (сценарий Н. Каринцева и С. Тайц, режиссер Я. Миримов), где сделана попытка творческого анализа мастерства великого художника. А почему бы не создать фильм о средствах, которыми пользуется композитор,— о гармонии, мелодии, оркестровке? Легко представить, как углубилось бы понимание симфонической музыки миллионами, если бы эта задача была бы талантливо решена! Не меньший интерес, на наш взгляд, представляли бы фильмы, пропагандирующие основы марксистско-ленинской эстетики.

Итак, фильм об искусстве—существенное подспорье в деле художественного образования человека. Но и этим, конечно, его эстетически-воспитательное значение не исчерпывается. Ведь искусство надо не только понимать, знать, но и ч у в с т в о в а т ь! Эмоциональная реакция, отзывчивость на все подлинно прекрасное — не врожденное качество личности, а своеобразный результат ее воспитания.

Среди факторов, влияющих на чувство прекрасного, решающее значение, конечно, имеет само искусство. Воспринимая его, человек обогащает свои чувства и способности, делает их более тонкими, совершенными. Но было бы серьезной ошибкой предполагать, что воспитательное воздействие в этом отношении не является необходимым. Мы знаем, что человек может быть активным посетителем симфонических концертов и вместе с тем н е с л ы ш а т ь своеобразной интерпретации известных ему произведений тем или иным дирижером. Любитель кинематографа, «зараженный» его реалистической действенностью, динамикой, порой не реагирует на такие качества фильма, которые обусловлены своеобразной манерой режиссера, мастерством оператора и т. д. Увлеченный развитием фабулы, он их н е в и д и т.

Как же углубить эмоциональную реакцию человека на прекрасное? Издавна литература способствовала совершенствованию восприятия других видов искусства. Вспомним хотя бы влияние таких произведений, как «Жан Кристоф» Ромена Роллана или «Дворянское гнездо» И. Тургенева на обогащение нашего музыкального чувства!

Кинематограф неизмеримо расширяет эту возможность, сочетая слово и зрительный, наглядный образ. Он дает возможность такой популяризации художественного произведения (картины, скульптуры, архитектурного образа, музыкального произведения и т. д.), для которой характерно н е п о с р е д с т в е н н о е р е п р о д у ц и р о в а н и е самого этого произведения в с о ч е т а н и и с е г о х у д о ж е с т в е н н ы м и с т о л к о в а н и е м. С нашей точки зрения, данная особенность популяризации искусства средствами кино имеет принципиальное значение.

ФИКСИРОВАТЬ ИЛИ ИНТЕРПРЕТИРОВАТЬ?

Так (или приблизительно так) ставится вопрос в любой дискуссии по вопросам популяризации искусства средствами кино. Некоторые участники этих дискуссий полагают, что передача (репродукция) художественных произведений не есть задача научно-популярного кино. Являясь искусством, последнее, с их точки зрения, должно использовать творчество скульптора, композитора, живописца, архитектора и т. д. только как материал для создания новых эстетических ценностей.

Последовательная реализация такой концепции мо-

жет привести лишь к тому, что будет предана забвению главная задача — пропаганда завоеваний художественной культуры; ее подменит другая — самовыражение кинорежиссера, сценариста, оператора. Справедливости ради отметим, что практического воплощения в нашем кинематографе она не получила. Зато другая крайняя точка зрения — истолкование научно-популярного фильма об искусстве как добротную фиксацию художественного первоисточника, оригинала — оказывает весьма активное воздействие на творческую практику.

Оговоримся, что мы отнюдь не отрицаем значения хороших кинорепродукций. Ведь они дадут возможность ознакомиться с тем или иным уникальным произведением (или с группой произведений: выставкой, городским ансамблем) миллионам зрителей. Но все же, несмотря на сочетание звука, слова, движения, простые кинорепродукции, на наш взгляд, не специфичны для научно-популярного кино. Их точнее можно было бы назвать ожившими диапозитивами, кинодокументами и т. п.

Действительно, научно-популярный фильм рождается только тогда, когда его создатели существенно обогащают наше восприятие оригинала, раскрывают те его стороны и грани, которые, быть может, ускользают от многих при непосредственном восприятии. А это достигается лишь на пути интерпретации художественного произведения.

Конечно, при рассказе о живописном полотне нельзя разрушать его композицию, являющуюся важнейшим выразительным средством художника. Но интерпретировать ее, то есть обнажить и выявить ее смысл, ее эстетическую значимость средствами кинематографа (монтажом, панорамированием и т. д.), можно и должно. Вспомним опять-таки «Сикстинскую мадонну» — фильм, выпущенный студией «Моснаучфильм». Его создатели смело фрагментируют полотно, активно используют по мере надобности крупный план (глаза Марии, головки ангелов и т. д.), сочетают монтажно разные детали, и при этом восприятие композиционного замысла Рафаэля только углубляется! Короче — художники дают нам сразу такое впечатление, которое в действительности могло бы быть только результатом многочисленных и притом квалифицированных «прочтений», восприятий нами картины.

А если вспомнить, что в руках художников кино могучий арсенал выразительных средств (звучащее слово, выражающее понятия и эмоциональные состояния, музыка, углубляющая художественное переживание, монтаж, крупный план, панорамирование и т. д.), то станет явственным все богатство палитры художника научно-популярного кино. Ее-то деятели нашего кино используют до обидного мало.

Что касается передачи оригинала, его исторического значения, его содержания и т. д., все обстоит в достаточной мере благополучно. Мы получаем необходимые сведения о художнике, о содержании его произведения, даже выразительных средствах, которыми он оперирует. Короче говоря, нам помогают понимать и знать. Но не чувствовать, ритм, цвет, композицию, гармонию...

Чтобы выполнить эту весьма важную эстетически-воспитательную функцию, научно-популярный фильм сам должен быть произведением искусства, а не иллюстрированной лекцией! Он должен отвечать по крайней мере некоторым основным требованиям.

Во-первых, его авторы призваны смотреть на популяризируемый оригинал глазами художников, страстно влюбленных в искусство, имеющих свой идеал прекрасного и выявляющих его в образном строе фильма. Увидеть необычное в обычном, всем знакомом, истолковать его по-добролюбовски (напомним прочтение великим критиком пьес Островского, навсегда определившее наше эмоциональное отношение к ним) смело, ярко, образно — такова их задача.

Во-вторых, пусть ими всегда руководит благотворное чувство меры. Ничего—лишнего таков девиз, которым им следует руководствоваться. К сожалению, именно чувство меры часто изменяет творцам фильмов об искусстве. Не учитывая сил воздействия всего комплекса выразительных средств кино, они допускают словесные излишества, которые в значительной мере ослабляют эмоциональное воздействие фильма. Говоря о том, что можно передать только музыкой или же только зрительным образом, «поясняя» и без того ясное изображение, они ослабляют впечатление от произведения искусства. Используя музыку как атрибут сопровождения, они порой не дают почувствовать гармонической стройности самого оригинала, его «звучания».

И, в-третьих, следует верить в зрителя, в его знания, общую культуру, эмоциональную отзывчивость. Ведь не секрет, что некоторые фильмы (особенно о советском искусстве) настойчиво убеждают зрителя в том, в чем он сам попросту не может усомниться. Интонация поучения усугубляет этот недостаток. А ведь фильм может быть не только поучением, но и задушевной беседой и творческим спором, который подведет зрителя к правильному (логическому и эмоциональному) выводу.

Нужно ли говорить, что вопросами, затронутыми выше, отнюдь не исчерпываются проблемы, связанные с популяризацией искусства средствами кино? Эти вопросы, на наш взгляд, заслуживают внимания и обсуждения, ибо от их решения в большой мере зависят новые творческие успехи в очень важной области художественной культуры.

С. Розен

Развяжите руки герою!

— С чего начинается полет птицы?

Поставив этот вопрос, Станиславский сам же и отвечал на него: птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать.

Как образно сказано: становится гордой и начинает летать!

Можно ли усомниться в том, что великий режиссер, говоря о птице, имел в виду произведение искусства? В самом деле, разве могут роман, пьеса, сценарий «взлететь» без своей неповторимой и свежей мысли?

Конечно, не могут. Но — увы! — часто еще зрители становятся свидетелями того, как «сценарные птицы» пытаются летать, не набрав воздуха на весь полет, не становясь гордыми, парят низко, подчас поддерживаемые искусственным дыханием...

●

...Молодой ученый Плетнев убежден в том, что в районе реки Вангур имеются залежи титана. Доцент Пушкарев сомневается. Довольно большой эпизод (он занимает около ста метров) сообщает об этом споре двух ученых. Мы узнаем об отношении к спору директора горно-геологического института, членов ученого совета. Если не считать небольшой сценки в приемной, этот первый эпизод фильма «Хмурый Вангур»* сразу же завязывает конфликт, вводит в атмосферу действия. Он начинается со слов Плетнева: «Исходя из этих геологических предпосылок, я и предлагаю провести предварительные поиски титановых руд в районе реки Вангур». По совершенно понятным причинам мы попадаем на заседание в тот момент, когда герой уже высказал многое из того, что мы бы все равно не поняли. Но и в конце разговора на нашу долю выпадают, например, такие соображения: «...состав метаморфических толщ в долине реки Вангур вряд ли может быть благоприятен для образования крупных россыпей рутила...» Хорошо если зритель специалист-геолог, а если нет?

Но не это главное — сам технический спор вряд ли можно назвать острым. Оппонент Плетнева Пушкарев говорит: «Впрочем, если я сомневаюсь в существе идеи, предложенной товарищем Плетневым, то я не против ее проверки».

Итак, вот он — конфликт: один ученый верит в то, что бассейн реки Вангур богат залежами титана, другой полагает, что их там нет, но согласен проверить это.

Что ж, скажем мы, дело в науке нормальное — предполагать, сомневаться, проверять... Зритель относится к спору очень спокойно — ведь спор не стал предметом страстной борьбы и, естественно, не вызывает сопереживания. Опытный зритель сразу сделает для себя вывод, что скорее всего ископаемое, конечно, имеется и ждет, чтобы его нашли в конце фильма... Это, пожалуй, главный итог, к которому невольно привели авторы таким «завязочным» эпизодом. Титан для зрителя понятие абстрактное. Подлинных симпатий ни один из будущих героев не вызвал (сидели люди на совете, говорили о своих ученых проблемах), и сочувствовать некому. Если прав Плетнев, Пушкареву не о чем волноваться — никакого морального ущерба он не понесет. Если прав Пушкарев, вряд ли ему следует торжествовать победу... Профессиональные интересы двух неизвестных геологов вовсе не стали интересами зрителей.

Видимо, чувствуя, что герои не стали «своими», не вызвали особых зрительских эмоций, авторы сразу же за эпизодом ученого совета ставят другой эпизод, в котором сообщается, что «Пушкарев цапаться не способен». Это заявляет будущий участник экспедиции Юра. Николай Плетнев на танцах тоже характеризует Пушкарева: «Жалко мне сухарей от науки, вот, например, Пушкарев...» А студентка Наташа говорит: «Да нет, он вовсе не плохой человек. Он даже мне щенка подарил...» В последующих эпизодах нас информируют, что Пушкарев будет руководить поисковым отрядом на Вангуре, что от результатов этих поисков зависит диссертация Плетнева (быть может, у нас должна мелькнуть мысль — а не карьерист ли он?), что Пушкарев увлекается радиоделом (очевидно, мы должны подумать, что и Пушкарев не сухарь?).

Мы не зря говорим: «быть может, у нас должна мелькнуть мысль», «очевидно, мы должны поду-

---

* «Хмурый Вангур». Автор сценария О. Коряков. Постановка А. Дудорова. Производство Свердловской киностудии, 1959.

мать» — все человеческие отношения, начиная с главного спора и кончая наметившимся любовным треугольником, совсем не завязываются, они называются, о них нам только сообщают. Слова-характеристики, слова-информации мелькают, не задевая зрительских чувств. Они не выражают ни столкновений, ни мыслей.

...Нам показывают маленький эпизодик, в котором Николай и Наташа танцуют. Разговор во время танцев — те несколько фраз о Пушкареве, которые мы почти полностью процитировали. И сразу же — Наташа дома. Авторы поставили перед собой задачу — сообщить, что Наташа влюблена в Николая. А как это осуществляется?

Наташа входит в комнату, не раздеваясь ложится на кровать. Девушка лежит на кровати, молчит, а мы слышим ее закадровый голос:

— Как страшно... ой... подожди... подожди... Ведь ты его мало знаешь... пусть... пусть. Только не думать о нем я уже не могу. Ой, Наташка... что с тобой? Что же это такое? Что ж это такое?

Слов нет, лаконично! Два кадра для характеристики сложных, личных отношений — завидное решение. Но ведь лаконичность непременно предполагает образность выражения мыслей и чувств. В данном случае на экране только информация. Отношения, по сути дела, остались не завязанными. И самое неприятное — чувства зрителей не потревожены. Да, возможно, Наташа полюбила Николая. Что ж, запомним это... Вот и все эмоции! Не зная ни девушки, ни избранника ее сердца, мы не можем активно воспринять такое сообщение: ни порадоваться, ни опечалиться. Нам — увы! — все равно.

В таком же «ключе» решается и следующий эпизод картины — у Пушкарева. Он сидит у себя дома и смотрит на фотографию Наташи. Когда входит Николай, Пушкарев прячет фотографию в книгу. После нескольких фраз («Добрый вечер, Борис Никифорович... не помешал?», «О, никогда бы не подумал, что вы увлекаетесь радиоделом...» и других) Плетнев обращает внимание на книгу. Пушкарев отнимает ее. Мы понимаем, что Борис Никифорович не хочет, чтобы Николай увидел фотографию. Более того, нам становится ясно, что Пушкарев не зря любуется фотографией Наташи. Быть может, он любит ее? (Опять мы вынуждены делать вывод с помощью «быть может».)

Итак, две сценки, по нескольку кадров каждая, сообщили нам, что Наташа любит Николая Плетнева, а ее, вероятно, любит Пушкарев.

Сколько раз нам приходилось видеть на экране ситуации, когда отношения двух, придерживающихся разных взглядов на производственные дела людей «драматизируются» столь же сухим и иллюстративным изображением личных отношений. Поэтому «треугольник» уж никак не воспринимается как осложнение конфликта.

Вот и все, что известно об экспедиции. Группа людей, которых мы не успели толком узнать, будет искать титан. Кто-то из них, очевидно, окажется лучше, кто-то хуже. Ископаемое, по всей вероятности, найдут.

Такие мысли возникают, когда экспедиция едет в поезде на место работы. Мысли эти идут не от души, а от спокойного, холодного и, можно даже сказать, ленивого умозаключения. Авторы так завязали конфликт, что в нем не смогли проявиться характеры героев; о героях фильма рассказано устами других, об их отношениях зрителя лишь бегло информировали... Судьбы людей поэтому не вызывают эмоционального отклика.

И вот уже идет по тайге отряд. С отрядом происходят разные приключения. Однако после завязки, данной в начале, приключения эти не способны вызвать подлинный, живой интерес.

Поисковый отряд с трудом пробирается по болотам, потом гибнет рация (единственная ниточка связи с внешним миром), попадает в воду и портится большая часть продуктов, проводник, хорошо знающий глухие места, покидает изыскателей... Безликие близнецы-трудности следуют одна за другой, как верстовые столбы,— зритель остается спокойно-равнодушным.

В одной из своих чудесных повестей Антуан де Сент-Экзюпери как бы невзначай обронил фразу: «Видимо, совершенство достигается не тогда, когда нечего больше добавить, а тогда, когда ничего больше нельзя отсечь».

В «Хмуром Вангуре» можно добавить все что угодно и отсечь почти любое событие. Их количество ограничивает только одно обстоятельство — метраж фильма.

Признаемся в своей «жестокости»: поскольку мы не успели полюбить и хорошо узнать героев, нас не очень тревожит их судьба. Зрителю остается только наблюдать за событиями. И то, что Николай Плетнев, оказавшийся трусом и подлецом, украл патроны и сбежал, не вызывает тех чувств, на которые рассчитывали авторы. Просто мы увидели еще один ярлычок, приклеенный к герою. Не вызвало особых эмоций и героическое поведение Пушкарева — на этот раз ярлычок обозначал хорошего, храброго человека...

В одной из рецензий на фильм «Хмурый Вангур» автор сетует, что вывод картины примитивно прост и банален: лучше быть смелым, чем трусом. Позволим себе усомниться в том, что и эта истина доказана.

Беды сценария начались с его завязки. Не набрав достаточного количества воздуха в грудную клетку, сценарий не хочет «лететь», вернее, не может.

●

Но возьмем другой случай.

Как же «завязывается» основной конфликт в картине «Им было девятнадцать» *?

Всем, кто видел фильм, памятен краткий, но эмоциональный пролог.

На аэродроме летчик Бесков-старший готовится к вылету на реактивном самолете. Сюда-то и прибегает сын Бескова, который тоже хочет стать пилотом, и сообщает, что его «медкомиссия завалила». Отец отвечает так, как, вероятно, в подобной ситуации могут ответить все отцы в мире:

— Ну, не вешай носа, малыш. Это бывает. Со мной ведь это тоже было.

— И прошло?

— Сразу оно, конечно, не проходит. Надо тренироваться. Заниматься спортом, тренировать волю.

Какие простые, обыденные слова. Им бы и не придавать особого значения, если бы не то, что происходит секундой позже. На глазах у зрителей и у сына жизнерадостный, улыбающийся отец садится за штурвал, взлетает и, сделав две «петли», охваченный клубами черного дыма, разбивается.

Таким образом, слова, произнесенные героем-летчиком за несколько мгновений до смерти, являются не обычными, сказанными «между прочим», а носят характер завещания сыну.

Только так к этому и могут отнестись зрители, видевшие смерть летчика и слышавшие его разговор с сыном.

Естественно, что такого же отношения они ждут и от авторов. И когда дальше (а в данном случае мы имеем дело с настоящим самостоятельным прологом— маленькой новеллой) идут вступительные титры, зрители уже настроены на соответствующий лад.

И вот начинается собственно фильм. Строй новобранцев. Орудия в гаубичном парке.

Значит, это артиллерийское училище. Вместо авиации Бесков попал в артиллерию, делаем мы вывод.

Следовательно, фильм расскажет о том, как юноша мечтает стать летчиком, подобно безвременно погибшему отцу, водить серебристые птицы в воздушных океанах, парить в высоком небе. Это его страсть, это его призвание. Но в жизни не всегда просто осуществить то, для чего, казалось бы, и родился. Здоровье не позволило Бескову сесть за штурвал самолета, и его определили в артиллерию. Внутренний протест, усиленный горячностью молодости, может сделать жизнь героя сложной и интересной.

Как же будут разворачиваться события? Сумеет ли жизнелюбивый парень подавить в себе страстное, хорошее желание и найдет ли счастье в другом? Или сломят его волю невзгоды и станет он бескрылым и серым человеком? А может быть, пройдет со временем увлечение юности и жизнь его озарит другая заветная цель?

Человек, только начинающий жизнь, столкнулся с реальными, большими трудностями. Благодарные на наш взгляд возможности для интересного кинорассказа! Такой конфликт открывает просторы для глубокого проникновения в характер героя. Такая сюжетная пружина может увлекательно двигать действие. Такая ситуация, если ее умело развить, способна, выражаясь словами Л. Н. Толстого, заразить зрителей переживаниями художника.

Авторы знакомят нас с героями картины: Бесковым и его товарищами по оружию, с командиром взвода и его сестрой, со старшиной, носящим странную фамилию Бабà. И только в конце первой части, как бы невзначай, «пробивается» тема «неустроенности» Бескова. Причиной тому служит... его головной убор—лётная фуражка, с которой он не хочет расставаться. Первый раз об этом говорит Ольга, сестра комвзвода, второй раз делает замечание подполковник Лепко. Вот и все.

Как будто уже пора бы переходить авторам к основному, чего мы ждем от фильма, а действия все еще нет — идет ряд иллюстраций о солдатском житье-бытье.

Но вот эпизод на учениях. Над артиллеристами самолет. Бесков смотрит вверх. Наконец! Ведь «незаконное» ношение лётного головного убора или опоздание встать в строй — скорее мелкие штрихи, а не серьезный рассказ о неосуществившейся мечте. Все это говорит о недисциплинированности Бескова, а не его глубоких переживаниях. Итак, Бесков смотрит вверх на пролетающий самолет, а мы ждем. Что же происходит?

— Бесков, чего зеваешь? — резонно спрашивают его.

Бесков завертел рукоятку орудия, и учения продолжаются...

Снова упущена возможность двинуть действие так, чтобы прозвучала главная тема, чтобы раскрылся характер героя, тот самый характер, на который была сделана заявка в прологе.

...Взвод построен после учений. И опять летит самолет. И снова Бесков смотрит на него и получает замечание.

Опять нам напоминают, что Бесков хочет служить в авиации, и опять мы не приближаемся к постижению сущности героя.

Совершенно ясно, «станет ли птица гордой», в данном случае зависит от двух обстоятельств: во-первых, удастся ли достаточно ярко и убедительно показать, что желание Бескова стать летчиком не пустая маль-

---

* «Им было девятнадцать». Автор сценария И. Старков. Постановка В. Кочетова. Одесская киностудия, 1960.

чишеская забава, а подлинная, большая мечта, Мечта с большой буквы; и, во-вторых, будет ли достоверно показан процесс борьбы за осуществление ее.

«За мечту нужно бороться». Сумеют ли провести эту мысль авторы?

Убедить зрителя в глубине и серьезности бесковской мечты, судя по началу фильма, не удалось. (Заметим в скобках, что, вопреки авторскому желанию, эпизоды с фуражкой носят сомнительный характер: эта деталь вызывает мысль о том, что героя волнует внешняя романтика профессии... Прогоним эту мысль прочь.) Но, возможно, просто затянулась экспозиция и дальнейшие эпизоды восполнят пробел?

К сожалению, нас ждет разочарование.

В центре внимания ставится только одно из обстоятельств, связанных с неприятным для Бескова поворотом его биографии — службой в другом роде войск. Тема «за мечту нужно бороться» искусственно заземляется, ограничивается. Все сводится к тому, что Бесков неоднократно нарушает дисциплину. Вместо того, чтобы заглянуть в его душу, мы смотрим на то, как он... плохо служит в армии.

Правда, на протяжении всего действия нам показывают, что герой «тренируется». Это чаще всего происходит на скале, с которой легко можно упасть. Вертится и вертится Бесков... Но достаточно ли этого, чтобы показать упорную борьбу за достижение цели? Тем более, что большинство этих эпизодов — сцены комедийного плана.

Уйдя от жизненных проблем, стоявших перед героем, и заменив их недоразумениями, авторы создали второе издание «Непутевого», на сей раз действующего подчас вопреки законам логики. Драматургия произведения «взрывает» его замысел.

Уже где-то в середине фильма самым важным обстоятельством оказывается необходимость попасть на медкомиссию, которая должна изменить судьбу героя. Мнимые препятствия вызывали нелепое поведение персонажа. И вот придумывается эпизод с экскурсией в музей, откуда Бесков самовольно убегает в госпиталь. Но ведь стоило солдату попросить об этом командира, тот несомненно выполнил бы такую просьбу. Кстати, так именно и поступает Лепко — Бескова переводят в авиацию, и фильм кончается. Выстрелив из кинематографических пушек по воробью, авторы разделались с ним в два счета и попали в положение, когда необходимо всеми мерами «оттягивать» конец.

Действительно, только для того, чтобы фильм не кончился в середине и происходит непонятный побег с экскурсии. Бесков на гауптвахте. Затем идет обсуждение этого проступка с товарищами и Лепко.

Нам могут возразить: ведь разговор с Лепко это еще не конец фильма. Даже по самым грубым подсчетам за ним следуют еще семь больших эпизодов, по крайней мере — треть картины. Да, скажем мы, следуют. Но они не нужны. Ведь конфликт уже разрешен. Лепко обещал помочь Бескову. И здесь, так же как в «Хмуром Вангуре», начинаются «стихийные бедствия». Бескова выгоняют из дома Серова в присутствии Ольги, которую он любит. Хулигански настроенный солдат Шмаринов пытается насильно поцеловать Ольгу в присутствии Бескова, за что и получает по физиономии. Перед строем Бескову выговаривают за это и только потом, узнав причину драки, сожалеют. В часть приезжает мать Бескова. Приезжает только для того, чтобы сообщить сыну, что хочет гордиться им...

Итак, пружины не хватило. Почему? Потому, что внутренний мир героя не приоткрылся зрителю. Потому, что большой, серьезный конфликт был с самого начала сужен, пропущен через воронку со стерильной ваткой. Вот и капают эпизоды, повествующие о «приключениях» Бескова во время службы в армии, о жизни солдат, о любви к сестре лейтенанта. И, очевидно, вопреки воле авторов, лучшими эпизодами фильма стали не те, что рассказывают о главном герое, а другие — сцены, посвященные будням солдатской жизни, и особенно эпизоды, посвященные старшине Бабá, которого зрители запомнят надолго. Это живой образ, живой характер умного воспитателя, доброго человека. Мы видели его на экране не долго, но узнали про него очень многое: и всю историю жизни, и планы на будущее. А главное — полюбили «солдатскую косточку», хорошего, остроумного человека, шагающего по жизни с бодрой песенкой «В путь, в путь...».

И, быть может, именно оттого, что есть в этом фильме интересные кинематографические решения, по-настоящему живые, веселые эпизоды, становится обидно за авторов, которые не смогли добиться, чтобы фильм «взлетел» высоко-высоко, как мечтал взлететь (вернее, как должен был мечтать об этом) герой картины Бесков...

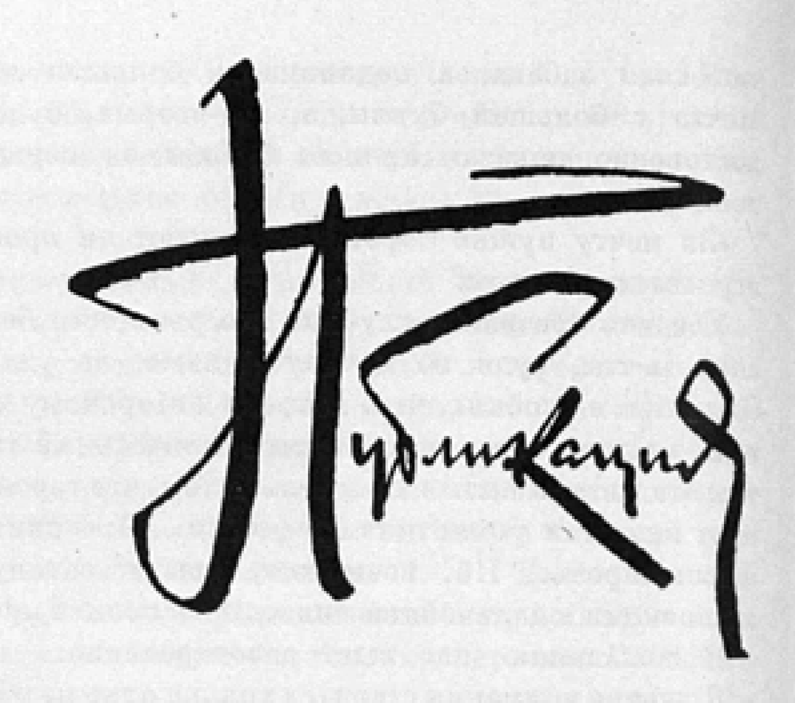
●

Слабой стороной обоих фильмов — «Хмурый Вангур» и «Им было девятнадцать» — является их драматургия. В первом случае «виновным» оказался замысел, во втором — его воплощение. В итоге же главные персонажи получились бледными, серыми, невыразительными...

«Развяжите человеку руки,— писал Салтыков-Щедрин,—дайте ему свободу высказать в с ю свою мысль...»

Очень хочется перефразировать эту мысль великого сатирика и сказать, обращаясь к сценаристам:

— Развяжите герою руки, дайте ему большую мысль!



КИНОКОМЕДИЯ ИЛЬФА И ПЕТРОВА

В 1933 году И. Ильф и Евг. Петров совершили путешествие в Грецию и Италию на военных кораблях, посетивших эти страны с визитом дружбы. Наши авторы рассказали о первой части этой поездки в очерках «Начало похода» и «День в Афинах». О пребывании в Италии и об Австрии, куда они отправились затем, расставшись в Риме с военными моряками, сохранились отрывочные заметки в записных книжках Ильфа тех лет. Но о том, что последовало за коротким пребыванием в Риме и Вене, то есть о своей первой поездке в Париж, Ильф и Петров ничего не писали, и восстановить некоторые факты их дальнейшего путешествия можно лишь по устным рассказам, сохранившимся в памяти друзей и родных.

Кое-что об этом довелось слышать и мне. Сначала это были рассказы Ильи Арнольдовича, как всегда, немногословные и проникнутые иронией во всем, что касалось его самого и его участия в упоминавшихся происшествиях, потом эти сведения были дополнены Евгением Петровичем, который уже после смерти Ильфа дал мне прочесть «Парижский сценарий» и поведал историю его написания. Сейчас в моей памяти все это слилось воедино и выглядит совершенно так же, как и все рассказы Ильфа и Петрова, написанные ими вдвоем.

Вот как все это было.

Побродив по Риму в обществе своих новых друзей-краснофлотцев, с которыми они сдружились в походе, Ильф и Петров отправились в Вену, где Петров бывал когда-то в юности, а Ильф никогда не был и где, по их предположениям, у них имелись шансы получить гонорар за вышедшие незадолго перед тем переводы их книг в одном из австрийских издательств.

Они написали переводчику этих книг о своем намерении побывать в Вене и получили от него сообщение, что он будет встречать их. Так это и произошло. В недавно найденной записной книжке Ильфа можно найти упоминание об этом дне — 11 ноября 1933 года.

«Дождливый вокзал. Рихард Карлович Гофман с непокрытой головой. Знакомство. Мы едем в начищенном, как старый сапог, такси в отель «Эрцгерцог Райнер».

Так безоблачно начался этот визит в австрийскую столицу, в дальнейшем сопровождавшийся целым рядом разочарований.

Прежде всего выяснилось, что вместо обещанного, довольно крупного гонорара Ильф и Петров могут получить всего лишь 400 крон — все, чем в данный момент располагал издатель их книг. Так, по крайней мере, он утверждал. Сумма эта, судя по всему, была чрезвычайно незначительна, и пребывание в «веселой» Вене оказалось связанным с жесточайшей экономией. Рассказывая об этом, Ильф утверждал, что они поняли тщетность своих надежд на получение причитавшихся им денег сразу же, как только вошли в помещение издательства, так как первое, что бросилось им в глаза, была фанерная перегородка, разделявшая комнату на несколько полутемных клетушек. Дело в том, что такие перегородки можно было увидеть в любом из маленьких, нищих в те годы московских издательств, которые возникали тогда, как грибы после дождя, и где получить гонорар было весьма нелегкой задачей. Дальнейшие впечатления от австрийской столицы оказались не более радужными.

«Пепельный спокойный город... Холодные бережливые мужчины в гостиничном кафе... Шницель, опрокидывающий представление о шницелях»,— записывает Ильф в своей записной книжке.

Они ведут себя, как заправские туристы средней руки. Посещают Пратер, оперетту, музеи, бродят по улицам. Рихард Карлович добросовестно показывает им свой родной город. Во время одной из таких прогулок между ними происходит любопытнейший разговор. Проезжая мимо пышного особняка, на одной из центральных улиц, Петров спросил у их спутника, что это за дом. «Особняк Ротшильда»,— ответил Гофман. «А теперь что здесь помещается?» — спросил Петров. Гофман пожал плечами. «И теперь особняк Ротшильда»,— ответил он, недоумевая, почему бы прославленному банкиру и посейчас не жить в принадлежащем ему дворце. Гиду наших друзей, видимо, не сразу пришло в голову, что для домов этого типа можно найти гораздо более разумное назначение.

Нет, между Ильфом и Петровым и их новыми венскими знакомыми решительно не возникало того, что принято называть в дипломатических документах «атмосферой взаимопонимания». И только очутившись в здании советского полпредства, они почувствовали себя по-настоящему уютно. «Мы едем в посольство... Кусок отечества. Разговоры в большом кабинете, щемящая теплота, снег, упоительные пружины кожаных диванов», — записывает Ильф в своей записной книжке.

Но впереди им предстоит интересное путешествие. Они едут в Париж. Правда, после финансовых неудач, которые постигли их в Вене, поездка во Францию происходила, по выражению Ильфа, на медные деньги, но наши друзья были достаточно молоды, и что могли значить для них некоторые материальные неудобства.

Они останавливаются в третьеразрядном отеле, но зато теперь их не ждут уже никакие разочарования. Лувр оказывается именно таким, каким ему надлежит быть, а пестрая сутолока парижских улиц до такой степени точно соответствует их предположениям, что они не перестают этому дивиться.

В кафе «Куполь» они встречают московских друзей — Илью Эренбурга, художника Н. Альтмана, О. Савича и еще каких-то художников, писателей и кинематографистов. И сразу же у одной из их новых знакомых, причастной к кинофирме «Софар», возникает идея: Ильф и Петров должны написать сценарий, а она берется устроить все, что будет нужно, чтобы сценарий немедленно был им заказан, приобретен и поставлен. Необходимо лишь соблюдение одного условия. Сценарий должен быть из французской жизни, и в нем не должно быть того, что в России называется «развесистой клюквой».

Условие это почти невыполнимо — ведь наши авторы впервые во Франции и живут здесь всего вторую неделю, но молодость отважна. Они соглашаются.

И вот холодноватый номер маленькой парижской гостиницы, огромный, чужой, полный соблазнов город за окнами и стопка чистых бумажных листков на столе. Последнее бывало уж не раз. Так же страшно было глядеть когда-то на стопку чистой бумаги в пустой комнате редакции «Гудка», когда писались «Двенадцать стульев», так же подирал мороз по коже, когда они садились писать «Золотого теленка», еще не имея никакого сколько-нибудь отчетливого плана будущей книги.

И совершается чудо. Сначала из небытия, из догадок и отрывочных сведений о жизни чужой страны, из разговоров и газетных заметок возникает сюжетная схема будущего сценария, которую они тут же выносят на обсуждение друзей в кафе «Куполь». Потом эта

схема начинает обрастать мясом. Появляются человеческие характеры, комические ситуации, между персонажами возникают взаимоотношения. И так как они живые люди, а живые люди везде—в Москве и в Одессе, в Париже и на юге Франции—иногда ведут себя в одинаковых случае почти одинаково, они начинают жить в сценарии свойственной им жизнью, и их создателям достаточно лишь некоторой осторожности в обращении с французскими обычаями, реквизитом и житейскими обстоятельствами, чтобы уберечься от «клюквы».

На мгновение у наших друзей возникает крохотное искушение. «Кто их знает, этих французов? Может быть, наши писания кажутся им старомодными и следовало бы придать сценарию оттенок некоторой «левизны»? Тем более, что это до крайности упрощает задачу. Левизной ведь легко задрапировать очертания недостаточно точно прорисованных в сценарии характеров и событий...» — рассуждают они.

Но от искушения модернизма Ильфа и Петрова спасло весьма любопытное происшествие.

У Ильфа в Париже был давний приятель — художник, к которому он отправился с визитом в один из первых дней после приезда. Вернувшись в этот вечер в гостиницу, он не без некоторого тщеславия, обычно ему не свойственного, сообщил Петрову, что приятель «выбился в люди» и что в ближайшие дни им предстоит посетить выставку его картин.

Неделю спустя этот план решено было привести в исполнение. Осведомившись у швейцара гостиницы о маршруте, они сели в метро и пустились в путь. По их [соображениям, выставка должна помещаться где-то недалеко, но они едут уже минут сорок, а станции, которая им нужна, все нет и нет. Наконец вот и она. Они поднимаются на поверхность. Перед ними пустырь, усеянный битым кирпичом, щебнем, ржавым железным ломом. Они справляются об адресе у прохожего, и тот неопределенно машет рукой куда-то вдаль.

Наконец, после получаса ходьбы, они у цели. Калитка в длинном заборе и тропинка, ведущая к зданию, похожему не то на оранжерею, не то на маленький заводский цех. В окне плакат, из которого явствует, что выставка картин помещается именно здесь. Сидящая при входе тщедушная девица, у которой они собираются приобрести билеты, недоуменно пожимает плечами — вход на выставку бесплатный. Ильф явно встревожен. Последнее окончательно убеждает его в том, что парижский приятель не принадлежит к числу модных художников. Однако то, что предстает перед глазами друзей на стенах выставочной оранжереи, превосходит все, даже самые печальные предположения. Левизна всех этих полотен так эксцентрична и вместе с тем так робка, а главное, так мало верится, глядя на них, что художник, захоти он, мог бы нарисовать человеческое лицо или руку такими, как мы их видим, что творения его даже не вызывают желания поговорить о них. Ильф и Петров, молча, быстрым шагом, проходят мимо разноцветных конусов, кубов и спиралей и устремляются к выходу.

Нет. Даже если парижанам и необходима «левизна», в их сценарии ничего подобного не будет!

Они работали десять дней, выходя лишь по вечерам, чтобы подышать воздухом и повидаться с друзьями в кафе «Куполь», всякий раз сообщая им о придуманных за день сценах. Рассказывал, впрочем, один Петров. Ильф сидел молча, внимательно следя за тем, какое впечатление на слушателей производят рассказы друга.

Наконец сценарий готов. Причастная к кино знакомая уносит его, и начинаются дни ожидания. Деньги, полученные авансом, еще тогда, когда кинофирма одобрила либретто, представленное нашими авторами, катастрофически убывают.

И наконец, не дождавшись решения судьбы своего детища, Ильф и Петров решают ехать домой. В сущности, здесь, в Париже, с ними произошло нечто схожее с приключением Остапа Бендера на кинофабрике, которое они описали в «Золотом теленке».

Видимо, некоторые люди иногда действительно ведут себя одинаково и в Москве, и в Одессе, и во французской столице, а кинематографическая безалаберщина существует под любыми широтами. Во всяком случае, история «Парижского сценария», который мог стать отличным фильмом, но не стал им, неопровержимо убеждает нас в этом.

Г. МУНБЛИТ

И. Ильф и Е. Петров

ПАРИЖСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Молодой парижский служащий просыпается в своей комнате в тот сумрачный час, когда люди готовятся идти на работу.

Первый взгляд его падает на календарь. 13-е число. Плохая примета. Он переводит взгляд. Пятница. Еще хуже.

Хмурый, он подымается с постели и уже с ужасом замечает, что встал с левой ноги. День не предвещает ничего доброго.

Он выходит на улицу. Плохие приметы обрушиваются одна за другой: кошка перебегает дорогу, навстречу идет священник, похороны преграждают путь.

Служащего пугает это невероятное стечение примет.

Он спускается в метро. Покупает газету.

Входит в вагон. Садится. Закрыв глаза, гадает на пальцах. Снова неудача — пальцы не сходятся.

В полном отчаянии разворачивает газету и видит, что выиграл 5 000 000 франков.

Вынимает билет. Сравнивает. Все правильно. Вытаращив глаза, он смотрит то на газету, то на билет. Он совершенно забывает об окружающем.

Над ним, в тесноте вагона, стоит девушка. Она раскрывает сумочку, чтобы попудриться, и случайно роняет свой платочек на колени счастливца.

Девушка хочет взять платочек, но он лежит так неудобно, что она внезапно смущается и отдергивает руку.

Счастливец ничего этого не замечает.

Пассажиры переглядываются и начинают улыбаться.

Девушка смущается еще больше.

Публика с интересом ждет, чем все это кончится.

Счастливец отрывает наконец глаза от газеты.

Он замечает, что все, усмехаясь, смотрят на его колени.

Он опускает глаза, видит что-то белое и судорожно запихивает платочек в штаны, думая, что это высунувшийся конец нижней рубахи.

Под общий смех он выскакивает из вагона.

Опомнившись, проверяет, на месте ли билет.

Прячет его в другой карман, но, не сделав и двух шагов, вынимает снова.

Боязнь потерять билет так велика, он его перекладывает так часто, что билет все время на виду и трепещет, как голубь, готовый вырваться из рук.

Наконец билет укладывается в бумажник.

Однако бумажник — помещение ненадежное для столь драгоценного предмета, как пятимиллионный билет.

Счастливец покупает портфель и прячет туда бумажник.

Но и этого ему мало. Покупается чемодан, в который запирается портфель.

Секунда спокойствия и блаженства сменяется новым припадком ужаса. Все распаковывается и выбрасывается. Самое надежное — держать билет в руке. По крайней мере видно, что он тут.

У павильона Флоры счастливец видит, как толпа фотографов, кинематографистов и репортеров набрасывается на предыдущего счастливца.

Этот пришел за выигрышем со своей семьей. Тут папа, мама, бабушка, которую держат под руки, идиотически улыбающийся дедушка и дети.

Их бесцеремонно фотографируют — заставляют принимать различные позы, отцу впихивают на руки младенца. Дедушку теребят репортеры с записными книжками — берут у него интервью.

Диктор спешно кричит в радиомикрофон.

Д и к т о р. Внимание, внимание! Говорим из павильона Флоры. Сейчас перед вами выступит бакалейщик, господин Жаклен, только что получивший миллион франков.

Он еще держит его в руках. Пожалуйста, господин Жаклен.

Микрофон подносят ко рту бакалейщика, и он, бледно улыбаясь, начинает.

Бакалейщик. Я никогда не думал, господа, что выиграю миллион франков. Но теперь я очень доволен...

Фотограф грубо поворачивает его лицо в нужную сторону.

—... Я чувствую себя очень хорошо. Что я сделаю с миллионом, господа? Немножко я дам родственникам...

Жена (*перебивает*). Кому? Кому?

Бакалейщик. Моим родственникам, господа.

Жена (*в микрофон*). Родственникам! Ну вы видели большего идиота, господа? (*Мужу*.) А родственники тебе что-нибудь давали? Дурак!

Бакалейщик (*тупо улыбаясь*). Жизнь прекрасна, господа.

Обладатель пятимиллионного билета с тоской наблюдает страдания бакалейщика.

Пользуясь тем, что внимание толпы отвлечено, он проскальзывает в павильон и предъявляет чиновнику свой билет.

Увидев пятимиллионный билет, чиновник вскакивает, чтобы позвать людей.

Но счастливец силой усаживает его на место.

Счастливец. Ради бога... умоляю вас... никого не зовите!

Чиновник. Ваша фамилия?

Счастливец. У меня нет фамилии... То есть у меня есть фамилия, но я хочу остаться неизвестным.

Чиновник. Это ваше право.

Выполняет формальности.

Счастливец смотрит в окно. Лицо его выражает ужас.

Чиновник. Но вы живете в Париже?

Счастливец видит сверху...

... Новые «пытки», которым подвергается бакалейщик и его семья. Теперь этих добрых людей снимают для звуковой кинохроники, и они растерянно отступают под натиском кинооператоров.

Счастливец (*испуганно*.) Нет, нет, не в Париже, только не в Париже!

Чиновник. Ах, в провинции! В каком же городе?

Счастливец. В таком... в небольшом...

Растерянно водит пальцем по карте Франции, которая висит тут же. Палец останавливается на первой попавшейся точке.

Счастливец. Бург-сюр-Орм.

Чиновник (*пишет*). Бург-сюр-Орм. Отлично.

Раннее чистое летнее утро в провинциальном городке. Центральная площадь городка.

Два отеля с кафе, расположенные друг против друга.

В утреннем полусвете все-таки можно прочитать надписи на полотняных навесах кафе.

Одно заведение называется: «Друг желудка». Г-н Огюст Лево.

Другое: «Веселая устрица». Г-н Виктор Бранден.

Перед «Другом желудка» помещается бензиновая колонка «Шелл». Перед «Веселой устрицей» — колонка «Стандарт».

В перспективе улички показывается обнявшаяся парочка. Парочка медленно подвигается по площади, ежесекундно целуясь.

Наконец он снимает руку с ее плеча.

Молодые люди нежно прощаются, осторожно оглядываются по сторонам и расходятся.

Она снимает туфли и влезает в окно кафе «Веселая устрица».

Он перелезает забор двора «Друга желудка».

На площади снова пусто и чисто.

Солнечный луч скользит по плакату, наклеенному на стене «Веселой устрицы».

КО ВСЕМ ГРАЖДАНАМ ГОРОДА БУРГ-СЮР-ОРМ

В ЧЕТВЕРГ, 12-ГО ИЮНЯ, СОСТОИТСЯ ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ И ПУСК КАРЕТЫ «СКОРОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ПОМОЩИ», КОТОРУЮ Г. БРАНДЕН В ЗАБОТАХ О ГРАЖДАНАХ ЕГО РОДНОГО ГОРОДА УЧРЕДИЛ ДЛЯ ПЕРЕВОЗКИ ЖЕРТВ НЕСЧАСТНЫХ СЛУЧАЕВ В ГОРОДСКУЮ ЛЕЧЕБНИЦУ.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПАРТИЯ РЕСПУБЛИКАНСКИХ РАДИКАЛОВ ГОРОДА БУРГ-СЮР-ОРМ И ЕЕ НЕПРЕКЛОННЫЙ ВОЖДЬ Г. БРАНДЕН!

НА ВЫБОРАХ МЭРА ВСЕ ГОЛОСУЙТЕ ЗА Г. БРАНДЕНА!

Утро дышит миром.

И только другая афиша на стене «Друга желудка» показывает, что в городке бушуют микроскопические страсти и между владельцами обоих гостиничных заведений идет отчаянная борьба.

Гражданин!

Если с тобой произойдет несчастный случай, если ты внезапно сломаешь ногу или скоропостижно заболеешь, ничего не бойся. Тебе обеспечена быстрая помощь.

О тебе позаботится старик Лево. Старый Лево никогда не забывает о гражданах своего родного города.

Ровно в 9.30 утра состоится торжественный пуск «Скорой медицинской кареты». Да здравствует партия радикальных республиканцев и ее дальновидный вождь старик Лево!

На выборах мэра голосуйте только за старика Лево!

Перед дверью «Друга желудка» появляется мадам Лево. Она вывешивает на веревке брюки мужа и начинает их выколачивать. Это широкие и прочные штаны добродетельного человека. Сразу видно, что их носит не какой-нибудь шалопай. Это чудные штаны в полоску с большими пуговицами, пришитыми на всю жизнь.

В дверях «Веселой устрицы» происходит такая же сцена. Мадам Бранден проветривает и выбивает клетчатые брюки. Это — грандиозное вместилище, и можно сразу понять, что это брюки г. Брандена, кандидата в мэры, а не какого-нибудь незначительного лица.

Матроны усердно работают над брюками великих людей. Они с напускным равнодушием поглядывают друг на друга, но чувствуется, что под их корсетами клокочет ярость.

Через площадь между обоими кафе торопливо проходит агент по страхованию г. Писанли. Это немолодой сердцеед с маленькими усиками и в котелке, элегантно нахлобученном на самые уши.

Он раскланивается с обеими дамами грациознейшим образом.

Дамы провожают его страстными взглядами.

Когда г. Писанли исчезает, взоры их встречаются.

Сладчайшие улыбки сменяются грозными. Женщины готовы схватиться. Однако благоразумие берет верх, и они возвращаются к прежнему занятию.

Кидая воинственные взгляды друг на друга, они колотят брюки все сильнее и сильнее, вкладывая в удары ненависть, предназначающуюся сопернице.

Брюки взвиваются, трещат под ударами — и облако пыли застилает площадь.

Когда оно расходится, соперниц уже нет. Из «Друга желудка» выходит на площадь тринадцатилетний гарсон г. Лево — мальчик Тити. В руках у него рулон афиш, ведерко с клейстером и кисть. За ним плетется собака.

Он подходит к афише, восхваляющей достоинства г. Брандена, и заклеивает ее афишей, превозносящей добродетели г. Лево.

Покуда Тити занят своим делом, собаке тоже находится занятие.

Она бросается на кошку, появившуюся из «Веселой устрицы», и загоняет ее на дерево.

На помощь кошке спешит Мак-Магон. по виду хотя и дремучий, но совершенно вздорный старик, гарсон г. Брандена.

Он видит страшную работу Тити, бросается в дом и сейчас же появляется снова с рулоном афиш, клейстером и кистью.

Он подкрадывается к мальчику, отбрасывает его в сторону и срывает афишу врага.

Одержав эту победу, старик приступает к расклейке своих афиш. Но пока он возится с ведерком, Тити подменяет сверток с афишами.

Упоенный успехом, старик ничего не замечает и заклеивает всю стену афишами г. Лево. Во время работы он бормочет:

— Я тебе покажу Лево, молокосос! Лево! Лево! Дерьмо твой Лево, вот что! Плевал я на Лево! Тоже кандидат в мэры нашелся!..

Закончив расклейку, он отходит, чтоб полюбоваться своей работой.

С недоумением видит, что вся стена заклеена афишами противника.

Бросается на Тити, который с довольным видом вертится тут же под ногами.

Тити, увертываясь, кричит:

— Меня убивают! Господин Лево! Помогите!

В окне появляется полуодетый Лево.

На пороге своего кафе вырастает Бранден с намыленной физиономией и безопасной бритвой в руке.

Т и т и. На помощь, хозяин!

М а к-М а г о н (*гоняясь за мальчиком*). Посмотрите, что он сделал, господин Бранден!

Бранден смотрит на афиши и взмахивает бритвой.

М а д а м Б р а н д е н (*оттаскивает его назад*). Тебе вредно волноваться. У тебя больное сердце.

Лево прыгает в своем окне, как обезьяна. Жена его успокаивает.

М а д а м Л е в о. Огюст! Умоляю тебя! С твоим сердцем!..

Оба исчезают внутри своих домов и тотчас же снова появляются, но жены их утаскивают.

Мак-Магон в ярости срывает афиши врага. Покуда он это делает, Тити снова подменяет рулон. И когда Мак-Магон набрасывается на рулон и начинает его рвать, то видит, что рвет собственные афиши.

Мак-Магон (*перед клочьями афиш, держа за шиворот мальчика*). Скорее, господин Бранден! Посмотрите, что они сделали с нашими афишами!

Тити издает ужасные вопли.

На площадь выскакивают Бранден и Лево. Они уже одеты. На них те брюки, которые выбивали их жены. Оба до крайности взволнованы.

Некоторое время они только задыхаются, так как не в состоянии сказать ни слова.

Они разевают рты, ловят воздух, хватаются за сердце, надуваются все больше и больше.

Молчаливая дуэль кончается тем, что оба противника валятся в обморок.

Их растаскивают по домам. Но они неожиданно опять выскакивают на площадь. Однако, не успев добежать друг до друга, снова падают в обморок. Их уносят по домам жены, дети и слуги. Площадь пустеет.

И в заключение на ней разыгрывается маленькая война: кошка г. Брандена, прижатая к стене и лишенная возможности отступить, дает ловкие пощечины собаке г. Лево.

Неизвестно откуда доносится бурный, порядочно фальшивый марш.

Двор отеля «Друг желудка».

У небольшого полугрузовичка, служащего в обычное время для перевозки хозяйственных грузов, наспех и грубо переделанного в карету скорой помощи, с красным крестом и надписью «Милосердие старика Лево. Все голосуйте за радикальных республиканцев», идут последние приготовления.

Тити с сияющим лицом выметает из машины мусор.

Сын Лево, Андре, в котором мы узнаем молодого человека, прощавшегося с девушкой, уже сидит на месте шофера.

Мадам Лево тут же во дворе поправляет старику галстук и готовит его к выступлению.

Лево взбирается в машину и становится в позу триумфатора. Тити раскрывает ворота, марш гремит с удвоенной силой, становится еще фальшивей, и медицинское сооружение выкатывается на площадь.

На площади собралась небольшая толпа граждан. Между обоими конкурирующими гостиницами поместился любительский оркестр из шести человек. Музыканты щеголяют узкими и короткими белыми панталонами, из-под которых глядят мощные черные ботинки военной доброты. Состав исполнителей такой: тарелки, геликон, губная гармоника, скрипка и две необыкновенно пискливых фанфары. Губная гармоника почти исчезает под пышными усами музыканта.

При выезде автомобиля раздаются восклицания. Оркестр играет туш. Господин Лево раскланивается, подымает руку и начинает речь.

— Горожане, в этот знаменательный день, когда партия радикальных республиканцев дает новое свидетельство своих забот о благе общества, в этот день, когда...

Но тут широко раскрываются ворота «Веселой устрицы», слышится громкое кучерское причмокивание, и на площадь выезжает большая белая лошадь с толстыми ногами и генеральским плюмажем на челе. Лошадь влечет за собой тележку с красным крестом и надписью: «Скорая медицинская помощь при несчастных случаях г. Виктора Брандена. Голосуйте исключительно за республиканских радикалов».

На козлах сидит Мак-Магон, рядом с ним дочь Брандена Люси в госпитальной наколке (это девушка, прощавшаяся утром с Андре). В тележке стоя помещается г. Бранден.

Оркестр играет туш. Мак-Магон делает «тпр-ру», и колесница останавливается напротив вражеского автомобиля.

Приветственные клики толпы.

Бранден. Я не оратор, граждане. Жизнь общественная есть общественная жизнь общества. Потому что общество составляется из общественной жизни. Без общественной жизни общество уже не общество...

Здесь содержательная речь Брандена прерывается тушем, который грянул по поводу торжественной церемонии, разыгрывающейся у автомобиля Лево.

Господин Писанли подносит букет с лентами г. Лево и целует руку мадам Лево. Оркестр играет Марсельезу.

Мадам Бранден устремляет на Писанли магнетический взгляд, он смущенно скрывается в толпе.

В лагере Брандена полное смятение. Бранден хватается за сердце. Жена из аптекар-

ской бутылочки наливает ему успокоительные капли. Он выпивает.

Растроганный Лево продолжает свою речь.

— Этот букет, господа, только лишнее подтверждение того, как высоко стоит авторитет радикальных республиканцев среди прогрессивных слоев Бург-сюр-Орма. Жалкое лепетание республиканских радикалов никогда...

Его прерывает визгливый туш. Толпа поворачивается в сторону белой лошади.

Там происходит великое торжество. Господин Писанли подносит Брандену венок с лентами и склоняется перед мадам Бранден.

Мадам Бранден торжествует.

Лево хватается за сердце.

Л е в о. Лекарство!

Протягивает руку к жене. Но она, не сводя глаз с коварного Писанли, сама пьет капли.

Писанли испуганно ныряет в толпу.

В толпе рядом стоят Тити и Мак-Магон.

Т и т и. Да здравствует г. Лево!

М а к-М а г о н. Долой Лево! Да здравствует г. Бранден!

Мак-Магон в припадке преданности подбрасывает в воздух свою шапку. Тити ловит ее и не отдает. Мак-Магон за ним гоняется.

Оправившийся Бранден кричит:

— Господа, лучшим идеалам общественной жизни общества угрожает опасность. Перед вами стоит узурпатор. Это он украл у меня идею «Скорой медицинской помощи при несчастных случаях».

Л е в о (*стараясь перекричать противника*). Граждане, вы слишком хорошо знаете старика Лево, чтобы поверить этой демагогии. Идея «Скорой медицинской помощи» принадлежит исключительно радикальным республиканцам.

Б р а н д е н. Нет, республиканским радикалам.

Л е в о. Нет, радикальным республиканцам.

Б р а н д е н. Мне!

Л е в о. Нет, мне!

Б р а н д е н. Вам?

Л е в о. Мне!

Б р а н д е н. Тебе?

Л е в о. А кому? Вам?

Б р а н д е н. Мне!

Л е в о. Те-бе?

Бранден, стегнув свою лошадку, подъезжает вплотную к противнику.

Б р а н д е н. А у кого сумасшедший?

Л е в о. А у кого в гостинице клопы?

Т и т и. Ура!

Тити нагло смотрит на Мак-Магона.

Оркестр играет туш. Брандену подают капли. Он подымает стаканчик, как заздравную чашу, и кричит:

— Да здравствует партия республиканских радикалов! Долой интригана Лево, который вчера в своем «Друге желудка» подавал тухлого гуся. Я сам нюхал!

М а к-М а г о н. Нюхал, нюхал! Ура!

С торжеством смотрит на Тити. Тити повержен. Оркестр играет туш.

Лево хватается за сердце, в волнении вырывает у Брандена капли, пьет их и, возвращая удивленному врагу пустой стаканчик, кричит:

— А кого жена бьет по морде?

Б р а н д е н. А в самом деле? Кого?

Л е в о. Вас!

Б р а н д е н. Меня?

Л е в о. Тебя!

Б р а н д е н. А вас?

Л е в о. Как? Ме-ня?

Б р а н д е н. Да, да! Тебя! По морде!

Лево смущенно молчит. Писанли с ужасом переводит глаза с мадам Лево на мадам Бранден и опять на мадам Лево. Толпа неистово кричит. Такой спектакль бывает не каждый день.

Внутри медицинской кареты г. Лево, сквозь разрез брезентового навеса которой видна площадь и люди, обнимаются Люси и Андре. Вражда отцов не мешает им любить друг друга. Вся их сцена немая и идет под пререкания невидимых родителей.

Г о л о с Л е в о. Негодяй!

Г о л о с Б р а н д е н а. Сам негодяй!

Молодые люди целуются.

Л е в о. Дурак!

Б р а н д е н. От такого слышу.

Молодые люди целуются.

Л е в о. Я убью его.

Поцелуй.

Б р а н д е н. Держите меня.

Поцелуй.

Нечленораздельный крик Лево.

Поцелуй.

Рев Брандена.

Поцелуй. Поцелуй. Поцелуй.

Снова площадь.

Противников развели по местам и успокаивают. Мак-Магон отнимает наконец у Тити свою шапку и водружает ее на голову. Из автомобиля незаметно выходят Андре и Люси.

На площадь, размахивая котелком, вбегает Писанли и кричит:

— Несчастный случай! Скорее! Несчастный случай с мадам Буало. Она упала на рыночной площади и подвернула себе ногу.

При этом крике оба государственных мужа, поникшие было главами от перенесенных волнений, проявляют необыкновенную деятельность. Расталкивая окружающих, они бросаются к своим каретам.

Л е в о (*вскакивая в машину*). Андре! Полный ход!

Б р а н д е н (*переваливаясь в тележку*). Мак-Магон! Люси! На место!

Андре заводит ручкой мотор. Искры нет. Машина не движется.

Лево вне себя. Андре подымает капот и углубляется в мотор.

Бранден с дьявольским смехом выносится вперед на своей колеснице.

Б р а н д е н (*кричит*). Да здравствует партия республиканских радикалов и ее вождь — я!

Ужасные понукания Лево. Андре наконец починился, берется за руль, машина делает ужасный скачок и мчится вдогонку за Бранденом.

Узкая уличка, по которой еле-еле движется норовистая белая лошадь. Сзади подъезжает автомобиль Лево, но обогнать противника он не может — узка улица.

Тогда он сворачивает в первый же переулок и вскоре появляется на этой же улице, но уже впереди лошади.

Лево в восторге кричит:

— Да здравствует партия радикальных республиканцев!

Мотор капризничает, машина едва движется, а лошадь, которая только взяла ход, наседает сзади, но тоже из-за узости мостовой не может обогнать автомобиль.

В горячке Бранден также сворачивает в переулок.

Новая уличка, где автомобиль и лошадь почему-то мчатся навстречу друг другу. И только почти столкнувшись, они с проклятиями поворачивают назад и так же бешено мчатся в разные стороны.

Широкая и большая улица. Теперь соперники несутся рядом.

Сумасшедшая гонка лошади и автомобиля.

Обезумевший Мак-Магон стоя нахлестывает лошадь.

Тити чуть не выпадает из автомобиля.

Бранден теряет шляпу.

Лево лихорадочно пьет капли.

Кареты въезжают на рыночную площадь. Действительно, там у стены дома окруженная небольшой кучкой людей со страдальческим выражением на лице лежит старуха.

Бранден и Лево одновременно спрыгивают на землю и подбегают к старухе.

Лево еще издали кричит Брандену:

— Прочь! Прочь! Это моя больная!

Б р а н д е н. Отойдите от нее немедленно. Вам говорят!

Над телом старухи они сталкиваются и начинают отпихиваться руками.

Л е в о. Это моя старуха.

Б р а н д е н. Ваша?

Л е в о. Моя!

Б р а н д е н. Твоя?

Л е в о. А чья же?

Б р а н д е н. Общественная.

Л е в о. Как — общественная?

Б р а н д е н. Я ее нашел!

Л е в о. Нет, это я ее нашел.

С т а р у х а. Ох, умираю!

Л е в о. Видите, старушка умирает, а вы... Пустите сию минуту.

Б р а н д е н. Нет, вы пустите!

Л е в о. Почему же я должен вас пустить?

Б р а н д е н. Потому что старушка гибнет на глазах подлой радикально-республиканской партии.

Л е в о. Нет, она гибнет на глазах республиканско-радикальной партии, на ваших глазах, а не на моих.

Старушка со страхом подымается и, ковыляя, уходит. Но никто этого не замечает. Государственные мужи продолжают спорить.

Б р а н д е н. В таком случае могу вам сообщить, с кем живет ваша жена.

Л е в о. Пожалуйста!

Б р а н д е н. Она живет с господином Писанли.

Л е в о. Извините, с господином Писанли живет ваша жена!

Б р а н д е н. Но весь город знает про вашу жену.

Л е в о. Нет, весь город знает про вашу.

Писанли поспешно выбирается из толпы и скрывается с глаз.

Оба кандидата в мэры надуваются до последней степени и падают в обморок.

Их подхватывают и засовывают в свои же скорые медицинские кареты. Кареты увозят безжизненные тела своих владельцев тем же бешеным аллюром, каким неслись к старухе, так и не дождавшейся помощи.

Завернутый в плед, с компрессом на голове, окруженный аптекарскими бутылочками, сидит за столом г. Лево и, поглядывая в окно на гнездо врага, сочиняет донос.

«Господину префекту.

Обуреваемый желанием принести посильную помощь городу, его благоустройству и процветанию, не могу не сообщить Вам, г. префект, о том, что известный низостью своего поведения содержатель кабака под названием «Веселая устрица» Виктор Бранден торгует после 12 ночи, при закрытых шторах, что строжайше воспрещено обязательным постановлением, и подает плохой пример подрастающему поколению.

Остаюсь навсегда преданный Огюст Лево».

Составив этот документ, г. Лево прячет его в карман своих брюк, полосатых брюк.

Бранден полулежа на диване удовлетворенно заканчивает донос на Лево и прячет в карман своих фундаментальных клетчатых штанов.

Едва он кончает это достойное занятие, входит Люси.

Люси. Можно, папа?

Бранден утвердительно хмыкает.

Люси. Я давно хотела тебе сказать.

Бранден хмыкает.

Люси. Мне сделали предложение.

Бранден ободрительно хмыкает.

Люси. Один молодой человек.

Бранден ободрительно хмыкает.

Люси. Ты его знаешь.

Бранден вопросительно хмыкает.

Люси. Он очень хороший.

Бранден энергично и отрицательно хмыкает.

Люси. Но почему же?

Бранден. Потому что он такой же мерзавец и негодяй, как его отец. И кончим на этом разговор.

Люси плачет. Отец выталкивает ее.

г. Лево стоит в грозной позе перед сыном.

Лево (*кричит*). Никогда. Никогда. Только через мой труп!

Есть в городе девушка по имени Лилиан. Это обыкновенная провинциальная проститутка с истерическими потугами на парижский жанр. Она сидит у окна своей комнаты и беседует с господином Писанли, который стоит на улице. Вечер. Господин Писанли приторно любезен и все время приподымает над головой свой элегантный котелок.

Писанли. Дела не идут, дитя мое.

Лилиан. Да, дела не идут.

Писанли. Кризис.

Лилиан. Да, кризис.

Писанли. Когда дела шли...

Лилиан. О, когда дела шли.

Писанли. Тогда я страховал в день не меньше трех человек от смерти. Это была жизнь.

Лилиан. У меня тоже было не меньше трех в день. Иногда даже больше.

Писанли. А теперь нет клиентов.

Лилиан. Да, клиентов мало.

Писанли. Так как же будет, дитя мое? Может быть, можно в кредит?

Лилиан. В кредит?

Писанли. Когда дела пойдут, я заплачу. Честное слово.

Лилиан. Убирайся ты вон, свинья такая.

Писанли. Вот видите. В любви тоже не везет. Так и знал. (*Мнется.*) Слушай, девочка, тебе не нужен тихий, спокойный, непьющий, средних лет, глубоко интеллигентный кот?

Лилиан. Проваливай!

Писанли. Пожалуйста, пожалуйста.

Он уходит, вежливо приподымая котелок.

Лилиан закрывает окно и опускает занавеску.

Стук в дверь. Входит г. Бранден в своих замечательных штанах в клетку. В петлице у него цветок. Усы торчат кверху.

Бранден. Ку-ку!

Целует Лилиан, которая молчит довольно сурово.

Бранден. Птичка, я пришел отдохнуть на твоей груди.

Лилиан, не отвечая, роется в ящике стола.

Бранден. Что с тобой, моя крошка?

Лилиан протягивает ему маленькую афишку.

Лилиан (*грозно*). Кто это писал?

Бранден тупо смотрит на афишку.

Текст афишки:

«Матери и жены, я осушу ваши слезы.

Я вырву юношество Бург-сюр-Орма из грязных объятий развратницы Лилиан, которая при попустительстве радикальных республиканцев свила себе гнездо на священной почве нашего города. Как только меня выберут мэром, я изгоню ее.

Голосуйте на выборах только за партию республиканских радикалов.

Виктор Бранден»

Лилиан. Ну?

Бранден (*трусливо*). Что тут особенного?

Лилиан. Зачем же ты приходишь отдыхать в грязных объятиях развратницы?

Б р а н д е н. Детка!

Л и л и а н. Нет, что это значит?

Б р а н д е н. Ну, стоит ли обращать внимание? Это же политика! Чистая политика и ничего больше.

Л и л и а н. У одного кризис, у другого политика. Спасибо!

Бранден обнимает разгневанную Лилиан. Раздается осторожный стук в дверь. Бранден в испуге отскакивает.

Б р а н д е н. Ради бога, меня не должны здесь видеть! В такой ответственный момент острой политической борьбы. Куда мне деваться?

Лилиан вталкивает государственного деятеля в соседнюю комнату и открывает входную дверь.

На пороге ее с победоносной улыбкой стоит г. Лево, подвинчивая свои усы. Он предостерегающе протягивает руку и шипит:

— Никто не должен знать, что я здесь.

Л и л и а н. Понимаю, понимаю! Политика!

Лилиан молча уводит Лево в комнату, расположенную напротив той, где укрылся Бранден, подводит его к стене и, указав на афишку, приколотую к стене кнопками, говорит:

— Я тоже стала заниматься политикой.

Лево, тараща глаза, видит собственное воззвание к избирателям.

Текст воззвания:

«Женщины города!

Дело нравственности в верных руках. Когда старик Лево будет мэром, он немедленно обрушится на темное пятно нашего города, притон потаскухи Лилиан.

Воздействуйте на своих мужей, скажите своим сыновьям, что все голоса должны быть отданы только радикальным республиканцам.

О г ю с т Л е в о»

Лево молчит.

Л и л и а н. Значит, я темное пятно?

Л е в о. К чему такие мрачные мысли, курочка? Это же сделано для семьи.

Л и л и а н (*считает на пальцах*). У одного кризис, у другого политика, у третьего семья. Очень мило!

Лево обнимает ее.

Л и л и а н. Теперь я вижу, что дело нравственности действительно в верных руках.

Средняя комната, в которой началась сцена. Входит Лилиан. Она замечает, что на стуле у двери комнаты, где поместился Бранден, уже лежат его замечательные брюки в клетку.

Когда она оглядывается, то на стуле у противоположной двери уже висят прекрасные, вечные брюки в полоску господина Лево.

Л и л и а н. Ну, кажется, кризис кончается.

Ночь. Улица. По ней бредет невзрачный человечек. Он движется медленно, иногда останавливается, внимательно смотрит на входные двери, потом подходит к окну одного дома, нажимает на раму, но она не открывается. Оглянувшись, идет дальше.

Заглядывает сквозь пруты изгороди другого дома и отскакивает. Ему не понравилась большая собака, строго выглядывающая из будки.

По всему видно, что это неэнергичный и невезучий маленький вор.

Он подходит к другому окну. Рама легко растворяется. Вор влезает в комнату и сейчас же выпрыгивает из окна с двумя парами замечательных фундаментальных штанов.

Еще у самого дома он шарит в карманах брюк, но, найдя там только какие-то сложенные бумажки, недовольно гримасничает, пихает бумажки как попало в брюки и скрывается во мраке.

Средняя комната Лилиан.

Одна из дверей приоткрывается, оттуда высовывается голая толстая рука и протягивается за брюками. Не найдя их в том месте, где они лежали, рука прячется назад.

Затем дверь снова приоткрывается, показывается голова Лево. Глаза его с недоумением глядят на пустой стул.

Раздается скрип другой двери, и голова Лево испуганно скрывается.

В противоположной двери появляется Бранден и, не увидев своих брюк, прячется в комнату.

Лилиан в средней комнате. Ничего не понимая, обнаруживает исчезновение брюк. Подбегает к открытому окну. Ночь. Тишина. Мерцают фонари.

Из темноты — колокольный звон.

Разворачивается чудное воскресное утро в тишайшем Бург-сюр-Орме.

Сухонькие старушки с молитвенниками движутся в церковь. Идут в церковь целые семьи, папы, мамы, ведут детей, катят какого-то старика в колясочке, обмениваются поклонами. Все очень чинно и достойно.

Чистый колокольный звон. Где-то за городом, в овраге, сидит вор и восхищенно рассматривает украденные брюки.

Писанли с рюмочкой в руках стоит перед стойкой, за которой помещается заплаканная мадам Лево, и разглагольствует.

П и с а н л и. Вы, главное, не волнуйтесь, мадам Лево. Не пришел ночевать? Ничего тут нет особенного. Одно из двух: либо он вернется, либо он не вернется. Если он вернется, то уже хорошо. А если не вернется, то одно из двух. Либо с ним случилось несчастье, либо не случилось. Если не случилось несчастье, то уже хорошо, а если случилось, то одно из двух. Либо он остался жив, либо он не остался жив. Если он остался жив, то уже хорошо, а если не остался, то одно из двух...

Мадам Лево глотает слезы.

Андре и Люси направляются в церковь, они переглядываются, сходятся и дальше идут вместе.

Писанли уже ораторствует перед плачущей мадам Бранден. Развязно попивая из бокала, он болтает.

П и с а н л и. В конце концов, мадам Бранден, вам совершенно нечего беспокоится. Либо он умер, либо он не умер. Если он не умер, то уже хорошо, а если умер, то одно из двух, либо он умер в мучениях, либо умер без мучений.

Мадам Бранден плачет навзрыд.

П и с а н л и. Почему же вы плачете? Если он умер без мучений, то уже хорошо, а если он умер в мучениях, то одно из двух. Либо он попал в рай, либо он попал в ад. Если он попал в рай, то уже хорошо, а если он попал в ад, то одно из двух. Либо сатана его полюбил, либо сатана его не полюбил. Если полюбил, то уже хорошо, а если не полюбил, то одно из двух...

Мадам Бранден ревет.

Великий утешитель беззаботно пьет из бокала.

Чрезвычайно грустное зрелище. Кандидат в мэры г. Бранден в удобных домашних кальсонах, но в пиджаке и галстуке под тихий колокольный звон прыгает перед Лилиан. Он разъярен и одновременно испуган до крайности.

Б р а н д е н. В конце концов, надо купить штаны. Не могу же я здесь сидеть вечно!

Л и л и а н. Что ты кричишь? Ты хочешь, чтоб весь город сюда сбежался?

Б р а н д е н (*шепчет*). Ну, надо купить штаны. Надо! Понимаешь? Брюки!

Л и л и а н. Сколько раз тебе говорить. Сегодня воскресенье. Все закрыто.

Б р а н д е н. О! Воскресенье! (*В отчаянии бросается на кровать.*) Я погиб! Что теперь со мной сделает этот мерзавец Лево!

В комнату доносится тонкий протяжный стон. Бранден в страхе прислушивается. Он вскакивает.

Б р а н д е н. Там кто-то есть!

Л и л и а н. Это собака. Я ее сейчас прогоню!

Выходит, тщательно прикрыв за собой дверь, и открывает дверь второй комнаты.

Там на коленях в одних коротких кальсонах стоит Лево и ужасно стонет.

Л и л и а н. Что это за шутки? Ты с ума сошел!

Л е в о. Лилиан, спаси меня.

Л и л и а н. Прежде всего, тише.

Л е в о (*шипит*). Я же не прошу роскоши. Я прошу предмет первой необходимости. Брюки! Неужели ты не понимаешь, что такое для мужчины брюки! О, если Бранден узнает! Что скажут мои избиратели!

Стонет так страшно, что Лилиан хватается за голову.

Л е в о. Ах, мои брючки, мои старые верные штаны!

Из соседней комнаты доносится грустный рев обезумевшего Брандена. Лево настораживается.

Л и л и а н. Ничего, ничего, это собака. Слушай, у меня есть идея. Рядом живет портной.

Л е в о. Правильно! Лилиан, ты святая женщина! (*Косится на сфишку.*) Ей-богу, святая! Я всегда это говорил!

Поспешно достает деньги.

Л е в о. Как можно скорее!

Л и л и а н. Побегу и закажу две пары брюк.

Л е в о. Зачем же две пары?

Л и л и а н. Э-э... Я думала, что одна пара будет запасная.

Л е в о. Какая там запасная! Хватит и одной. Скорей беги. Ради бога. Пусть немедленно шьет. Честное слово, ты святая женщина.

В кафе Брандена «Веселая устрица» попрежнему пусто. Разволновавшаяся мадам с распухшим от слез лицом сидит за столиком. Ее осторожно поглаживает по толстой спине господин Писанли.

Писанли (*вкрадчиво*). Скажите, мадам Бранден, вам не нужен тихий, спокойный, непьющий, средних лет, глубоко интеллигентный метрдотель или, например, муж?

Мадам Бранден. Подождем еще немножко. Может быть, он вернется.

Писанли. Одно из двух. Либо он вернется, либо не вернется. Если он не вернется, то это уже хорошо. Значит, сатана его полюбил...

Новый приступ рыданий охватывает мадам Бранден.

Лилиан у портного, человека крайне медлительного и склонного философически вникать в сущность явлений.

Портной. Что это такое? Целый год никто не заказывал брюк! Вы меня извините, мадемуазель, но я уже начинал думать, что человечество перестало интересоваться брюками. И вдруг сразу две пары и чтоб были готовы в один час.

Лилиан. Да, да. В один час и две пары.

Портной. И вот, когда я начинаю думать над тем, что бы все это могло значить, я прихожу к мысли, что кризис кончается.

Лилиан. Кончается, кончается. Только вы, главное, не думайте. Шейте как можно скорее. Думать будете потом.

Портной медленно разворачивает кусок ткани и упирается в нее тусклым взглядом. После долгой паузы, он произносит.

Портной. Думать будете потом! Потом будет уже поздно.

Пауза.

Портной (*тяжело задумавшись*). Что такое брюки? А что такое жизнь?

Нисколько не торопясь, принимается резать ножницами сукно.

На безлюдную станцию Бург-сюр-Орм вкатывается пассажирский поезд.

Из багажного вагона выбрасывают пачку парижских газет.

Поезд уходит, оставив на перроне необычайных для городка пассажиров: здесь три кинематографиста с аппаратами, еще один человек весь на застежках-молниях (у него на таких же застежках карманы пиджака и брюк, портфель, блокнот, рубашка) и бледный, превосходно одетый господин с толстеньким акушерским саквояжем.

Станционные служащие с удивлением рассматривают приезжих.

Вдруг у одного из них, принявшего пачку газет, меняется лицо, и он уже не сводит глаз с заголовка, перерезанного шпагатом упаковки.

Текст заголовка:

«ПЯТЬ МИЛЛИОНОВ ФРАНКОВ ВЫИГРАНЫ ЖИТЕЛЕМ ГОРОДА БУРГ-СЮР-ОРМ. СЧАСТЛИВЕЦ ПОЖЕЛАЛ ОСТАТЬСЯ НЕИЗВЕСТНЫМ».

Удивленные его поведением, заглядывают на пачку через плечо и другие служащие. Волнение охватывает всех.

Кучка людей, которые первые узнали поразительную новость, возбужденно шагает по улице. К ней присоединяются прохожие. Впереди всех, размахивая еще не развязанной пачкой, идет газетчик. Распахиваются окна, люди выбегают на балкон, кучка превращается в толпу.

Происходит чудо. Нищий, стоящий у перекрестка на коленях, узнав чудесную новость, бросает костыли и бежит за толпой, бодро ступая на обе ноги.

Из своего заведения выходит портной-философ со сшитыми брюками и клеенчатым метром на плече. Узнав, что произошло, он столбенеет.

Толпа идет дальше.

Кинематографисты тащат свои аппараты. Внимательно осматривая всех, чинно идет приезжий господин с саквояжем. Безмерно суетится репортер в застежках-молниях, то раздергивая, то задергивая свои бесчисленные застежки.

Портной продолжает стоять все в том же свинцовом раздумье у своей лавки.

Церковь полна народа. Идет служба. Торжественные звуки органа.

С улицы входит один из граждан и что-то шепчет ближайшему к входу молящемуся.

Слух передается из уст в уста. Странный шелест и бормотанье наполняют церковь.

Органисту под самый нос подложили газету. Органист в волнении начинает страшно фальшивить.

Кюре, стоящий лицом к алтарю, морщится, бросает недовольный взгляд на органиста, потом смотрит вниз.

Церковь пуста. Последние молящиеся толпятся у входа.

Только у одной колонны, забыв все на свете, шепчутся Андре и Люси.

Ничего не поняв, кюре откашливается и продолжает службу под фальшивый рев органа.

К портному, который все еще стоит в позе полного и решительного обалдения, подбегает Лилиан.

Л и л и а н. Готово?

П о р т н о й. Возьмите ваши брюки, мадемуазель, и уходите. В последний раз я делаю такую грязную работу. Раз в городе появился человек с пятью миллионами, для меня найдется работа получше. *(Начинает горячиться.)* Может жить миллионер без фрака? Не может! Может он жить без визитки? Не может! Смокинг ему нужен? До зарезу! Кто все это ему будет шить? Я! Другого портного в городе нет.

Л и л и а н. Да, но ведь он может выписать себе портного из Парижа.

П о р т н о й. Из Парижа? *(Тяжело задумывается.)* Как это я не сообразил! Так не забудьте. Моя фирма существует с 1895 года. Быстрое, точное, аккуратное исполнение заказов. Из Парижа! Как я об этом не подумал!

Л и л и а н. Кто же все-таки выиграл, хотела бы я знать?

П о р т н о й. О, если б я знал! Дайте мне только мерку с этого человека, и я сошью такой фрак, какой даже в Лондоне не сошьют.

Лилиан со свертком торопливо уходит, а портной снова застывает в беспредельном раздумье.

Бранден растрепан и ужасен. Он уже не владеет собой. Он бегает по комнате, как пленный тигр. Иногда он останавливается, тупо смотрит вперед себя и снова начинает гонять из угла в угол.

В горе он даже бьет себя по щекам.

Отчаяние этого человека показалось бы величественным и трагичным, если бы на его толстых ногах были брюки. Но брюк все нет, и это вызывает у несчастного безумные взрывы горя.

Лево, наоборот, впал в мистицизм.

Он стоит на коленях и, молитвенно сложив руки, взывает к господу.

— Боже, ты один, всемогущий, видишь, в каком идиотском положении я нахожусь. Господи, за что ты так покарал видного общественного деятеля? Помоги мне, господи! Я же многого не прошу. Я ведь не такой, как другие, например Бранден. Я ведь не хам. Только одну пару брюк. Ну что тебе стоит?

Он так трогательно молится, что нужно удивляться тому, как потолок не разверзается и оттуда не спускается на страдальца просимый им предмет одежды.

Бранден прерывает свою беготню, для того чтобы осторожно посмотреть в окно сквозь занавеску.

Он видит Лилиан, идущую со свертком в руках. Он радостно переминается с ноги на ногу, но потом замечает, что Лилиан остановилась и присоединилась к кучке людей, горячо толкующих о чем-то и размахивающих руками.

Переходы Брандена от отчаяния к надежде, из-за того что Лилиан то направляется к дому, то снова останавливается, чтобы поговорить с гражданами города, которые толпятся на улице.

Лево в той же позе молящегося.

Открывается дверь, в комнату влетают брюки и падают прямо на простертые к небу руки Лево.

Он так радостно взволнован, что долго прыгает на одной ноге не в силах правильно прицелиться другой ногой в штанину. Застегиваясь на ходу, он выпрыгивает из окна в сад и исчезает.

Лилиан вносит брюки в комнату Брандена.

Л и л и а н. На! И убирайся отсюда поскорее! Надоели вы мне все. Раз в городе есть миллионер, то для меня найдется работа получше!

Б р а н д е н *(лихорадочно одеваясь)*. Что ты там мелешь? Какой миллионер?

Лилиан сует ему газету, а сама присаживается к зеркалу и поспешно начинает прихорашиваться. Покуда Бранден осмысливает прочитанное, Лилиан болтает.

Л и л и а н. Может жить миллионер без фрака? Не может! Смокинг ему нужен? До зарезу! Девушка ему нужна? Конечно, нужна! А где он возьмет другую, если, кроме меня, в городе никого нет! Что ты на это скажешь?

Когда она оборачивается, Брандена уже нет в комнате.

Л и л и а н *(глядя на себя в зеркало)*. Да, но с такими деньгами он может выписать себе девушку из Парижа! Как я этого сразу не сообразила.

На центральной площади Бург-сюр-Орма, среди большой толпы граждан, горячо ораторствует Писанли. Он полностью овладел вниманием слушателей и врет без удержу. Тут и кинематографисты и репортер. Не видно только бледного господина с акушерским саквояжем.

Вообще от тихого, благостного воскресенья ничего не осталось. Исключительно земные заботы овладели людьми.

П и с а н л и. Вы только не беспокойтесь. Вы положитесь на Писанли. Писанли вас не обманет. Я этих миллионеров знаю, как свои пять пальцев. Я у самого Бонура брился, когда проезжал Тараскон. Даже смешно вспомнить. Смотрите, вот эти самые щеки брил Бонур. Вы мне только дайте найти этого счастливца. Уж я его застрахую, будьте уверены. И от огня, и от смерти, и от женитьбы, и от всех других несчастных случаев.

М а к-М а г о н. Все-таки свинство, что этот миллионер пожелал остаться неизвестным. Скаред он, вот и все.

П и с а н л и. Слушайте, папаша, выражайтесь осторожней. Этот миллионер, может быть, находится среди нас и слышит, как вы его ругаете.

М а к-М а г о н (*испуганно*). Ну, ну, я пошутил.

П и с а н л и. Пожалуйста, пожалуйста! Да, да, даже наверно находится. Здесь собрался весь город. Кто-то из нас ведь выиграл. Тут уж сомнений никаких нет. Может быть, он! (*Показывает на одного из горожан, на которого устремляются все взоры. Тот трусливо смеется и прячется в толпу.*) Или я! Да, я выиграл пять миллионов и пожелал остаться неизвестным. (*Все смотрят на Писанли.*) Нет, я, конечно, не выиграл, но счастливец тут, среди нас. (*Все с подозрением начинают смотреть друг на друга.*) Я его найду, я его по глазам узнаю, я его так застрахую...

Ходит в толпе, хватает людей за руки и заглядывает им в глаза, не минует даже Тити, долго гипнотизируя его. Толпа трусливо жмется под взглядами страхового агента, однако миллионер не открывается.

Кинематографисты и репортер подходят к Писанли. Один из кинематографистов:

— Повлияйте на них, пожалуйста. Мы ведь люди занятые, приехали из Парижа. Что мы тут, вечно будем сидеть?

П и с а н л и. Ну что я с ними могу сделать? Ну не хотят, не хотят. Желают остаться неизвестными.

К и н е м а т о г р а ф и с т ы. Господа, нельзя же так! Кто из вас выиграл пять миллионов?

Пауза. Горожане уныло смотрят в землю.

— Ну, больше жизни, больше жизни! Вся Франция интересуется. Ну?

Толпа недвижима.

В номере гостиницы бледный господин нервно тасует карты. Его акушерский чемоданчик раскрыт, и видно, что он наполнен колодами.

Наконец он сердито закрывает чемоданчик, выходит к толпе и присоединяется к представителям прессы.

Б л е д н ы й г о с п о д и н (*к толпе*). Нельзя же, господа, тянуть бесконечно! Ну, пошутили и будет. Господин, выигравший пять миллионов, можно вас на пару слов? Что вы тут стоите, ей-богу, скучаете? Пойдем куда-нибудь, выпьем по рюмочке, сыграем в карты. Я угощаю, в чем дело!

Но никто не выходит из толпы. Бледный господин возмущенно разводит руками.

Снова начинает кинематографист. Он подтягивает поближе аппарат и говорит:

— Честное слово, это так нетрудно, всего-то дела на пять минут. Немножко попозировать и ответить всего на два вопроса — что вы почувствовали, когда выиграли пять миллионов, и что думаете о частой смене министерских кабинетов?

Толпа безмолвствует.

П и с а н л и. Подождите, подождите, дайте подумать. Кажется, я уже знаю в чем дело.

Все напряженно смотрят на Писанли.

П и с а н л и (*глубокомысленно*). Выиграл тот, кого сегодня утром не было в городе. Надо ведь было поехать в Париж получить выигрыш. Верно? Кого же сегодня не было?

В это время в конце улицы показывается вороватая фигура Лево.

П и с а н л и. Стоп, стоп, сто-о-оп! Вот теперь мне все ясно.

Толпа смотрит на приближающегося Лево.

П и с а н л и. Так, так. Он пожелал остаться неизвестным. Ясно почему. Он хотел скрыть свой выигрыш от семьи, от вас мадам Лево.

М а д а м Л е в о. Мерзавец!

Лево подходит к самой толпе. Он больше чем смущен. Он подавлен и запуган.

П и с а н л и (*громовым голосом*). Снимайте его! Это он!

Мадам Лево бросается к мужу. Весь их семейный разговор лихорадочно записывается и накручивается на пленку.

М а д а м Л е в о (*плачет*). Вот этого я от тебя никак не ожидала! Где ты был?

Л е в о (*с ужасом оглядывается на толпу*). Умоляю тебя, Жанна, постесняйся людей.

М а д а м Л е в о. А, ты продолжаешь от меня скрывать, негодяй!

Л е в о. Ради бога, пойдем домой, я тебе все объясню.

М а д а м Л е в о. Скрывать нечего, это уже знают все.

Л е в о. Как — все?

М а д а м Л е в о. Конечно! Весь город!

Л е в о. А-а-а! Я погиб!

К и н е м а т о г р а ф и с т (*бешено крутит*). Вот это сюжет! Теперь моя карьера сделана!

М а д а м Л е в о. Почему ты мне этого сразу не сказал? Разве я тебе помешала бы?

Л е в о. Жанна, ей-богу, что за странные вопросы?

М а д а м Л е в о. Я бы тебе даже помогла.

Л е в о (*в крайнем удивлении*). Ты бы мне помогла?

П и с а н л и (*хлопая Лево по плечу*). А все-таки, сознайтесь, плутишка, приятно было, а?

Лево балдеет от стыда. Кинематографист продолжает накручивать.

— Чудное актюалите!

Р е п о р т е р (*подступая с записной книжкой*). Простите, пожалуйста, наша редакция хочет задать вам два вопроса. Во-первых, как это было, и, во-вторых, что вы при этом почувствовали?

Лево со стоном вырывается, но на него продолжают наседать.

М а д а м Л е в о. Куда ты их девал?

Лево смущенно смотрит на свои брюки.

М а д а м Л е в о. Ты их положил в банк?

Л е в о. Милочка, кто же кладет их в банк?

Ш у л е р. Совершенно правильно. Никому не доверяйте. Пойдем лучше, папаша, посидим где-нибудь, выпьем по рюмочке. Я угощаю.

Нервно тасует карты.

М а д а м Л е в о. Где же они все-таки?

Л е в о. Я... э-э-э... я их потерял.

М а д а м Л е в о. Ложь! Этого не может быть! Это не иголочка, чтобы ее можно было потерять.

Л е в о. В таком случае даю тебе честное слово, что их у меня украли.

М а д а м Л е в о. Украли пять миллионов франков?

Л е в о. Какие пять миллионов? Каких франков?

М а д а м Л е в о. Которые ты выиграл, жалкий эгоист!

В глазах Лево появляется луч надежды.

Л е в о. Что выиграл? Где выиграл? Когда выиграл? Почему выиграл? Для чего выиграл? (*Наглеет.*) С ума вы здесь посходили! Уже человеку погулять нельзя. Вышел человек на минутку, никого не трогал, так нет, подавай пять миллионов. А ты, дура, уже уши развесила. (*Хорохорится.*) Нет, ей-богу, на секунду нельзя отлучиться из дому. Просто инквизиция какая-то.

К и н о о п е р а т о р (*прекращая работу*). Значит, вы не выиграли?

Л е в о. Бабушка моя выиграла!

Кинооператор угрожающе подходит к Писанли.

К и н о о п е р а т о р. Что это значит? Я уже накрутил двести метров. Что же это, все выбрасывать? Где миллионер?

П и с а н л и. Позвольте, дайте подумать. Я привык думать. Если не Лево, то кто же? Выиграть мог только тот, кого не было в городе.

Из-за угла появляется Бранден. Увидя толпу, которая сразу к нему поворачивается, растерянно останавливается и пытается улизнуть.

П и с а н л и. Вот теперь уж абсолютно ясно. Вот кто выиграл. Бранден выиграл.

Мадам Бранден издает радостный крик и бросается к мужу. Имея все основания опасаться жены, Бранден обращается в бегство. Мадам Бранден, а вслед за ней все горожане, вместе с кинематографистами и шулером, кидаются вслед за ним. Шулер гонится за Бранденом с картами в руках.

Брандена настигают.

Увидя, что от жены ему не уйти, он закрывает голову руками.

Жена обнимает его. Бранден поражен.

Ему жмут руки. Он ничего не понимает.

Его снимают. Он только растерянно вертит головой.

Портной-философ неторопливо обмеривает его со всех сторон. Удивленный, он молчаливо подчиняется. Он покорно поднимает руки, расставляет ноги, делает все, что полагается делать на примерке.

Р е п о р т е р. Что вы при этом почувствовали?

П и с а н л и. Господин Бранден, вам не нужен тихий, спокойный, непьющий, получивший низшее и среднее образование, симпатичный и честный, средних лет, глубоко интеллигентный управляющий финансами?

Ш у л е р. Пойдем, тут прямо за углом посидим, выпьем по рюмочке, перекинемся в картишки, а?

Нервно тасует карты.

К и н о о п е р а т о р. Стоп, стоп. Тише. Теперь он пусть что-нибудь скажет.

П и с а н л и. Скажите ему что-нибудь. Иначе он не отвяжется.

Б р а н д е н. Что я должен, наконец, сказать?

П и с а н л и. Скажите ему, как вы выиграли пять миллионов?

Б р а н д е н. Откуда вы взяли! Ничего я не выиграл!

П и с а н л и. Выиграл, выиграл! Я же по глазам вижу.

Б р а н д е н. Оставьте меня, пожалуйста, в покое.

К и н о о п е р а т о р. Ух какой хитрый! (*Бешено накручивает.*) Вот это актюалите!

Б р а н д е н. Да не выиграл я, не выиграл. (*Портному.*) Что вы меня обмериваете? Что, вы мне гроб хотите заказать?

Обозленный, расталкивает толпу.

П и с а н л и. Одно из двух. Если не Бранден, значит — Лево. Слушайте, господин Лево, вам не нужен толковый, талантливый, со средним и высшим образованием, непьющий приват-доцент на должность кассира? А то растащат все до копейки. Увидите, все растащат. У Бонура уже все порастаскали.

Л е в о. Опять на меня! При чем тут я?

П и с а н л и. Если не вы, значит — Бранден!

Б р а н д е н. Бросьте эти дурацкие штуки. Нет у меня ни копейки!

М а д а м Б р а н д е н. Где ж ты в таком случае пропадал?

Бранден молчит.

М а д а м Л е в о. А где ты гулял, голубчик?

Лево молчит.

П и с а н л и. Темнят, темнят! Скрывают! До чего люди стали хитры! Один из них безусловно выиграл! О чем говорить! Снимайте обоих вместе. Потом в лаборатории разберете, кто их них настоящий.

Но политические враги не обнаруживают никакого желания приблизиться друг к другу. Писанли сталкивает их. Они упираются.

К и н о о п е р а т о р. Ближе, ближе! Я иначе не могу снимать.

Игра продолжается. Их сводят, они расходятся.

Л е в о (*шепотом жене*). Зачем мне сниматься? Клянусь тебе, что я ничего не выиграл.

М а д а м Л е в о. Значит, выиграл Бранден?

Л е в о. Значит, выиграл Бранден.

М а д а м Л е в о. Теперь он нас погубит. Нужно смириться.

Л е в о. Я не буду мириться с этим негодяем.

М а д а м Л е в о. Человек с пятью миллионами не бывает негодяем.

Ш у л е р. Господин Бранден, снимайтесь, потом пойдем поиграем, у меня случайно с собой карты.

Б р а н д е н (*жене*). Чего они меня толкают? Я ничего не выиграл. Ты-то мне можешь поверить.

М а д а м Б р а н д е н. Какое несчастье! Значит, выиграл Лево.

Б р а н д е н. Только он. Он куда-то сегодня ездил.

Неожиданно улыбаясь, подходит к своему врагу.

Лево с искательной улыбкой, но немного неуверенно, тоже движется ему навстречу.

К и н о о п е р а т о р. Вот, вот, еще ближе, еще, еще!

Бывшие враги сходятся и здороваются с необыкновенной учтивостью.

Л е в о. Я давно хотел вам сказать...

Б р а н д е н. Я сам хотел...

Л е в о. Я давно уже мечтал...

Б р а н д е н. Вот именно мечтал...

Л е в о. Разве дело в миллионах, господин Бранден?..

Б р а н д е н. Дело в дружбе, господин Лево.

Л е в о. Золотые слова. Вы вообще оратор замечательный.

Б р а н д е н. Ну какой же я оратор! Вот вы оратор. Я помню, какую трогательную речь вы произнесли на открытии «Скорой помощи». Вас забросали венками.

Л е в о. Но ведь идея «Скорой помощи» принадлежит вам, господин Бранден.

Б р а н д е н. Нет-нет, только не мне. Вам, исключительно вам, господин Лево.

Л е в о. Вы знаете, в последнее время мне как-то стали очень близки идеи вашей республиканско-радикальной партии. Даже ближе, чем идеи радикальных республиканцев, честное слово.

Б р а н д е н. Это просто удивительно. Со мной происходит то же самое.

В продолжение разговора они, взявшись под руки, прогуливаются. За ними неотступно следует толпа. Когда они останавливаются, останавливаются все. Только они начинают двигаться, за ними двигаются остальные. С последней репликой они, уступая место друг другу, входят в дверь «Веселой устрицы».

Толпа следует за ними, все рассаживаются за столиками.

На первом плане остаются Писанли и шулер.

П и с а н л и. Одно из двух — либо выиграл Лево, либо выиграл Бранден. Если выиграл Лево, это уже хорошо. А если выиграл Бранден, то это еще лучше.

Та же площадь между «Другом желудка» и «Веселой устрицей». Посреди площади новый столб с большой таблицей: «Объединенная скорая медицинская помощь, учрежденная тщанием гг. Лево и Брандена».

Кошка г. Брандена и собака г. Лево кротко лакают из одной мисочки.

Старый Мак-Магон, заливаясь дружелюбным смехом, вместе с Тити вертит одну мороженицу.

На стене заведения Лево висит афиша:

«НА ВЫБОРАХ МЭРА ГОЛОСУЙТЕ ЗА ЛУЧШЕГО ГРАЖДАНИНА НАШЕГО ГОРОДА Г. ВИКТОРА БРАНДЕНА. ЭТО ВАМ ГОВОРИТ СТАРИК ЛЕВО.

О г ю с т Л е в о»

Рядом с ним другая афиша:

«ГРАЖДАНЕ!
ЕСЛИ ВАМ ДОРОГО БЛАГО ОБЩЕСТВА, ГОЛОСУЙТЕ ТОЛЬКО ЗА СТАРИКА ЛЕВО.

В и к т о р Б р а н д е н»

Предводимая любительским оркестром, направляется в мэрию свадебная процессия Андре и Люси.

Молодые счастливы.

Бережно поддерживая друг друга, за ними идут государственные мужи.

Писанли — шафер.

На лицах жен государственных мужей можно легко прочесть, что обе они довольны выгодной сделкой.

Идут расфуфыренные гости.

Кинооператоры снимают торжество.

Репортер делает заметки в записной книжке.

Процессия входит в здание мэрии.

Площадь совершенно пуста.

Раздаются громкие и разнообразные звуки автомобильных сигналов, и на площадь быстро въезжают четыре автомобиля.

В первом из них, длинной и дорогой легковой машине, развалившись на роскошном сиденье, полулежит с сигарой в зубах уже известный нам мелкий парижский служащий, выигравший пять миллионов франков. Он во фраке и цилиндре. (Так и ехал.)

Второй автомобиль, небольшой автокар, битком набит парижскими девицами, вывезенными, как видно, целиком из какого-нибудь кабаре.

В третьей машине, грузовике, помещается походный бар со стойкой. Там сидят скучающий гарсон с подносом и салфеткой и бармен, сбивающий коктейли.

В четвертой машине сидит негритянский джаз из шести человек.

Кортеж останавливается у бензиновых колонок.

Шоферы гудят, вызывая людей, но никто не появляется.

М и л л и о н е р (*кричит*). Гарсон!

Гарсон сейчас же выскакивает из грузовика и мчится с бокалом шампанского.

Миллионер выпивает шампанское, вылезает из машины и начинает разгуливать по площади небрежно-развинченной походкой.

Шоферы гудят. Никто не выходит.

Девушки щебечут в своем автокаре.

Но вот двери мэрии открываются и оттуда появляется процессия. Впереди молодые. За ними — Лево и Бранден.

Миллионер с трудом прилаживает к глазу монокль и презрительно смотрит на процессию.

М и л л и о н е р. Гарсон!

Гарсон немедленно подносит шампанское.

М и л л и о н е р. Здоровье новобрачных! (*Пьет.*) Горько!

Молодые целуются.

М и л л и о н е р (*кричит*). Джаз!

Негры играют.

М и л л и о н е р. А теперь танцы. У нас на каждой остановке танцы. Уже шесть раз после Парижа танцевали. Могу я себе позволить!..

Девушки отплясывают.

Жители города поражены до глубины души.

М и л л и о н е р. По местам!

Гарсон и девушки занимают места.

Шоферы кончают набирать бензин.

Миллионер (*обернувшись с подножки автомобиля*). Что это за город такой странный?

Писанли (*почтительно приближаясь*). Бург-сюр-Орм, ваше высокопревосходительство.

Миллионер. 3-знакомое наз-звание. Что-то я про него слышал. Он чем-нибудь прославился?

Писанли. А как же. Ведь тут человек выиграл пять миллионов и пожелал остаться неизвестным.

Миллионер. Что? Что? (*Вспоминает.*) Бург-сюр-Орм!.. А-а-а... (*Заливается страшным смехом. Это почти припадок.*) Вспомнил! Поздравляю вас!! Человек, пожелавший остаться неизвестным, это я! Пять миллионов — это тоже я. Правда, уже осталось четыре, но это чепуха. А что касается города, то я пошутил, господа. Неужели вы приняли всерьез? Могу я себе позволить невинную шутку?

Мэры каменеют.

В толпе смятение. Кинематографисты бросаются снимать миллионера.

Шулер вскакивает на подножку.

Шулер. Разрешите представиться. Граф Пикардийский, последний отпрыск благородного рода.

Миллионер. Ах, как я рад, граф! (*Жмет ему руку.*) Я так давно хотел познакомиться с настоящим аристократом и именно графом. Едем со мной! А, граф! Едем! По дороге поиграем в картишки. А? Едем! Я угощаю.

Шулер ловко и бесшумно, как хищник, прыгает в машину.

Играет джаз.

Миллионер машет на прощание рукой.

Машины трогаются

Кинооператоры приспособили в качестве передвижки «Скорую помощь» Лево и катят за миллионером, бешено крутя ручки аппаратов.

Блестящее видение скрывается.

Лево и Бранден все в том же горестном окаменении.

Лево (*Брандену*). Значит, вы не выиграли?

Бранден. Позвольте, ведь вы же выиграли!

Лево. Если вы не ездили в Париж за выигрышем, то где вы были?

Бранден. А вы где были, если не ездили в Париж?

Появляется полицейский с Лилиан и вором, у которого в руках две пары штанов.

Бранден. Мои брюки!

Лево. Мои брюки!

Полицейский отдает каждому по паре.

Мадам Бранден. Так вот где ты был!

Бранден (*Лево*). Так вот где вы были!

Лево (*Брандену*). А вы где были?

Мадам Лево (*мужу*). Нет, ты лучше скажи, где ты был?

Бранден машинально запускает руку в карман штанов и находит там донос, написанный Лево.

Аналогичный донос Лево находит в своем кармане.

Бранден. Это вы писали?

Лево. А это вы писали?

Бранден. Мерзавец!

Лево. Негодяй!

Оба хватаются за сердце.

Жены их растаскивают.

Тити дает пинок Мак-Магону.

Старик успевает дать сдачи.

Собака Лево гонится за кошкой Брандена.

Война возобновляется по всей линии.



Статьей «Образ современника в кино» мы продолжаем цикл материалов в помощь лекторам кинофакультетов народных университетов культуры. Разумеется, лекцию на тему, выраженную в заголовке статьи, можно строить по-разному, и вовсе не обязательно придерживаться плана, предлагаемого автором статьи, или ограничиваться кругом использованных здесь примеров. Публикуемая статья может пригодиться в качестве подсобного материала тем лекторам, которые сочтут целесообразным при разработке вопроса располагать материал в хронологическом порядке, начиная с фильмов 30-х годов.

Образ современника в кино

I

Какими бы дорогими и важными ни были для нас произведения искусства, в которых оживают страницы прошлого, все же самыми волнующими были и будут те, что посвящаются нашим дням, те, в которых возникает образ современника.

Об искусстве как могучем оружии духовного воспитания народа говорили еще революционные демократы. Мы знаем, что великие художники прошлого были прежде всего художниками современной темы. Глубокую, яркую, верную, живую картину своего времени оставили они нам в наследство, создали галерею неумирающих образов-типов.

Для советских художников, отличающихся своей активной позицией в жизни и искусстве, никогда не было более значительной и почетной задачи, чем создание произведений о современности.

Глубоко, вдумчиво вникать в жизнь народа, показывать высокие душевные качества и черты коммунистической морали советского человека, создавать правдивые произведения о нашей действительности, уметь видеть в ней ростки нового, движение вперед — этому учит советских художников партия.

В важнейшем партийном документе — «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» — товарищ Н. С. Хрущев предъявил художникам нашего времени серьезный счет:

«Какие замечательные люди выросли и сформировались в условиях советского общества под руководством Коммунистической партии в ходе исторической борьбы за дело коммунизма! Встречаясь и беседуя с этими людьми, испытываешь чувство горечи и сожаления о том, что так редко удается писателям и художникам достойно воплотить в произведениях литературы и искусства образы наших людей, показать, что это новые люди, рожденные и воспитанные эпохой социализма. Эти новые люди являются борцами за свободу и счастье человечества, воплощают в себе высокие душевные качества и черты коммунистической морали».

Подлинно народное, партийное искусство рассказывает об этом человеке, о новых людях только правду. Ибо только правда, глубокая правда свободного революционного искусства, искусства больших социальных тем, широких обобщений может полно раскрыть духовную красоту нашего героя — строителя коммунистического общества, носителя новой морали.

К созданию такого образа-типа и стремятся наши писатели, кинодраматурги, режиссеры, актеры. Их труд нелегок, не всегда победы венчают их усилия, но всякое стремление быть достойным современником своей эпохи уже заслуживает большого внимания.

II

Если даже самым беглым взглядом окинуть историю советского кино, можно убедиться в том, что кинематографистам, в их лучших картинах о современности, удалось запечатлеть на пленке и тем самым сохранить для всех грядущих поколений и облик времени и облик его героя, удалось схватить главные черты истории нашей жизни.

Именно поэтому эти лучшие произведения искусства становятся как бы еще и документом эпохи, живым свидетелем прошедших событий.

Обратимся к 30-м годам. Многие писатели поехали тогда на крупные стройки. Они хотели своими глазами видеть рождение нового, запечатлеть образ героя времени там, где с наибольшей остротой происходила борьба старого и нового, где труд, обгоняя время, приобретал новое, социалистическое содержание. Тогда появились романы «Соть» Леонида Леонова, «Время, вперед!» В. Катаева и многие другие произведения боевой советской литературы. Яркие, правдивые картины современной жизни, впечатляющие образы-типы новых героев были созданы в те годы в литературе и в кинематографии.

Одной из живых примет того времени был бурный процесс возрождения народов бывших отсталых окраин царской России. Особую актуальность приобретала в связи с этим тема дружбы народов, тема преодоления старых, косных обычаев и норм морали.

Волнующую правду об этих сторонах жизни, о людях тех лет среди других произведений литературы и искусства сохранила нам картина «Земля жаждет». Этот фильм, поставленный режиссером Ю. Райзманом по сценарию С. Ермолинского, раскрывал перед зрителями страницу подлинной жизни. Образ человека — строителя канала в песках — возникал как поэтическое обобщение деятельности советского человека вообще.

В героине фильма «Одна», поставленного режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом, многие городские девушки тех лет узнавали себя, им были близки и понятны ее сомнения и переживания. Ведь нелегко было расстаться с привычным городским уютом, бросить семью и уехать в далекую, глухую ойротскую деревню. Но такого рода сомнения и переживания обычно кончались решением — «еду», выражающим стремление к активной, самостоятельной, пусть трудной, но героической жизни!

В образе молодой учительницы, созданном актрисой Е. Кузьминой, в изображении окружающей ее действительности были раскрыты многие типичные черты эпохи.

Такие картины 30-х годов, как «Путевка в жизнь» режиссера Н. Экка, «Дела и люди» А. Мачерета, «Иван» А. Довженко, «Встречный» С. Юткевича и Фр. Эрмлера, запечатлели существенные стороны жизни народа. Они отразили характорный для тех лет пафос переделки сознания человека, вовлеченного в новую жизнь.

Приходил, например, из деревни на стройку простой паренек, с психологией собственника, примитивными интересами, отсталыми вкусами — и вырастал в человека нового типа, учился по-новому, по-социалистически относиться к труду.

В образе пожилого кадрового рабочего Семена Ивановича Бабченко (артист В. Гардин) характерная тема «перевоспитания» нашла наиболее глубокое, реалистическое воплощение. «Встречный» не был фильмом о машинах и производственных показателях, это был фильм о хорошем, простом человеке, своим трудом завоевавшем уважение народа. До наших дней фильм «Встречный» трогает сердце. Мы и сейчас смотрим его с волнением, ибо в нем наряду с правдой тех лет, выражена неумирающая правда движения к коммунизму.

В жизнерадостном, озорном фильме Игоря Савченко «Гармонь», поставленном по одноименной поэме Ал. Жарова, перед зрителем раскрывался вполне новый, советский характер веселого парня Тимоши Дудина.

Страна переживала сложный период становления. Шла борьба за выполнение пятилетнего плана и вместе с ней великая борьба за нового человека — хозяина своей страны и своей судьбы. И на экранах один за другим возникали герои тех славных лет — Степан Глущак из фильма «Аэроград» А. Довженко, Бобылев из фильма «Шахтеры» С. Юткевича, незабываемый Шахов из фильма Фр. Эрмлера «Великий гражданин».

III

С годами киноискусство становилось все более и более зрелым. Советские художники учились все глубже проникать в психологию, характеры, мировоззрение своих героев.

В лучших фильмах 30—40-х годов образ современника возникал как совершенно живой, «теплый», реалистический. Вспомним, например, героев трех фильмов режиссера С. Герасимова — «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель». В этих произведениях создана поистине замечательная галерея образов простых советских людей, славной нашей молодежи.

Т. Макарова, Б. Чирков, Л. Шебалина, В. Телегина, И. Новосельцев, Н. Боголюбов, П. Алейников и другие молодые тогда актеры воплотили в экранных образах героев лучшие, типические черты наших людей, показали их не односторонне,

плакатно, схематично, а во всей непосредственной жизненности индивидуальных характеров.

И каждый, кто видел на экране милую девочку Женю из «Семеро смелых», энергичную Наташу Соловьеву из «Комсомольска», гордую, влюбленную Аграфену из «Учителя», уже не сможет забыть замечательной игры талантливой актрисы Т. Макаровой. Много труда, умения, таланта и любви к своим современницам вложила актриса в создаваемые ею образы. И не только она одна! Творческие биографии таких выдающихся актеров, как, например, Вера Марецкая, Марина Ладынина, Борис Андреев, Николай Крючков, Петр Алейников и многих других, тесно связаны с теми образами современников, которые создали они на экране.

Для миллионов зрителей В. Марецкая — это не министерша из спектакля «Госпожа министерша», не хозяйка гостиницы из одноименной пьесы, а прежде всего боевая, обаятельная Александра Соколова из фильма «Член правительства», милая, добрая, умная Варвара Мартынова из «Сельской учительницы».

Создание именно этих образов замечательных русских женщин принесло актрисе всеобщее признание, завоевало любовь миллионов.

IV

В годы Отечественной войны перед мастерами киноискусства возникли особые задачи. Патриотический долг требовал от каждого художника прежде всего изображения на экране героического подвига советского человека на фронте, его доблестной работы в тылу, разоблачения звериной морали фашизма.

И вот на экранах военных лет, вызывая сочувствие и симпатии зрителей, один за другим появляются образы — Кочета в фильме режиссера И. Пырьева «Секретарь райкома», Олены Костюк в фильме «Радуга» режиссера М. Донского, Тани в фильме «Человек № 217» М. Ромма, Зои в фильме «Зоя» Л. Арнштама, Анны Свиридовой в фильме «Большая земля» С. Герасимова, Аркадия Дзюбина и Саши Свинцова из фильма «Два бойца» Леонида Лукова и многие, многие другие образы, которые правдиво, взволнованно, страстно рассказали о подвиге советского человека, о его героическом характере, его трудолюбии, скромности, деловитости, о его верности патриотическому долгу.

Конечно, и на этом этапе не всегда и не все кинодраматурги и режиссеры оказывались на высоте поставленных перед ними задач. История кино знает немало примеров, когда образ современника решался примитивно, поверхностно, не как образ живого человека, а как иллюстрация к определенному тезису. Часто подобные явления возникали в результате того, что художники плохо знали жизнь, шли не от наблюдений над происходящими процессами, а от готовых схем, ограничивались при создании образов современников готовыми, шаблонными деталями.

Нередко бывало и так, что у художника, берущегося за создание образа современника, не было своей, дорогой ему мысли, не было того, что он хотел бы сказать людям от себя, обогатив их ум и сердце хотя бы маленьким, но открытием. Общеизвестные истины, как бы высокопарно, риторически их ни излагали, не способны никого взволновать.

Рождение подлинно художественного образа — это всегда итог жизненного опыта художника, итог его наблюдений, размышлений, исканий. Этот образ — открытие художника, его ви́дение мира, причем часто тех его сторон и явлений, которые не стали еще вполне ясными, очевидными для всех.

V

Исторический XX съезд КПСС, творчески разработавший коренные проблемы коммунистического строительства, выдвинул перед всей страной, во всех областях жизни новые задачи огромной важности.

Невиданный творческий подъем переживала в эти годы наша страна. И, может быть, как никогда стала значительной и актуальной задача создать на экране образ современника.

Во многом изменился за годы войны и послевоенные годы тот, кого мы привыкли называть простым советским человеком. Необычайно расширился круг его интересов, раскрылись творческие возможности. И люди искусства вместе со всем народом стали смотреть на жизнь как бы еще шире и глубже, заглядывая и в просторы космоса и в тайники человеческой души, работая, как однажды советовал Довженко, одновременно и широкой размашистой кистью, беря с палитры краски — яркие, броские,— и кистью тонкой, пригодной для тщательного выписывания всего, вплоть до выражения человеческих глаз, движения ресниц.

Лучшие, наиболее чуткие к жизни художники стали на путь исканий; в своих произведениях они стремились иной раз и за малым и частным увидеть большие сдвиги, изменения, которые произошли в стране.

Но не всем и не всегда это удавалось. Первое время господствующей на экране стала узко трактуемая бытовая, семейная, личная тема. Один за другим стали выходить фильмы: «Судьба Марины», «Испытание верности», «Урок жизни», «Неоконченная повесть» и другие произведения, решенные именно в таком плане. Они имели зрительский успех и

известное значение. Но все же следует признать, что звучание этих лент было ограниченным и образ современного человека нового времени был в них лишь намечен и показан часто односторонне, неполно. Поэтому мы минуем в нашем разговоре эти и многие им подобные фильмы и остановимся лишь на тех, которые имели в решении современной темы, в создании образа современника принципиальное значение.

В «Поэме о море» — замечательном произведении киноискусства, созданном по сценарию А. Довженко режиссером Ю. Солнцевой,— дана картина переустройства, изменения самой природы в нашей стране, картина высокого торжества человеческого разума и сердца. Судьбы героев — колхозников, инженеров, строителей — показаны в фильме органически, тесно связанными с их созидательной деятельностью, с возникающим как результат их труда морем.

Довженко, автор сценария, заглядывает как бы прямо в душу своих героев. Он видит победу нового и в мире и в человеке, видит торжество красоты и истины. Новаторски строя сюжет сценария, режиссер отказывается от всего внешнего. Он пишет: «Как хорошо человеку в этой картине! Не надо никого убивать, ни похищать не надо, ни красть, ни взламывать. Как далеко ушел он от этого! И комиковать не надо в угоду кому-либо, и ухищряться в сложности сюжетных сплетений. Сколько простора для мыслей, чувств и как далеко видно в широких ее просторах».

Герои фильма «Поэма о море» и его автор обращаются к лучшим сторонам души человека; в этом фильме слиты реальность и фантастика, действительное и возможное, драматическое и лирико-публицистическое. И как бы освещая все изображаемое, властно господствует в фильме лирическое авторское начало. «Поэма о море» вписала яркую страницу в историю нашего искусства.

О простых людях, о дружной рабочей семье, в которой споткнувшемуся человеку не дадут упасть, рассказывает фильм режиссера И. Хейфица «Большая семья» по роману В. Кочетова. В фильме содержится серьезная и важная мысль о нашем обществе, основанном на высоком принципе коллективизма. Вдохновенно и осмысленно показан в фильме труд, который, как говорил М. Горький, формирует человека. Лучшие традиции советского киноискусства развиваются в этом незаурядном фильме.

В картине режиссера М. Швейцера «Чужая родня», поставленной по повести В. Тендрякова, показан острый, глубокий конфликт, происшедший в семье Ряжкиных, конфликт между старой, собственнической моралью и новым, социалистическим отношением к жизни. Артист Н. Рыбников создал в этом фильме правдивый образ деревенского комсомольца-тракториста Феди Соловейкова. Зрители узнавали на экране своего, по выражению В. Белинского, «знакомого незнакомца» — парня простого, сердечного, трудолюбивого, скромного и вместе с тем настойчивого, неспособного продать собственные убеждения за сытость, за «чечевичную похлебку».

В начале 1956 года на экраны вышел фильм «Дело Румянцева», поставленный режиссером И. Хейфицем по сценарию Ю. Германа. На фестивале в Карловых Варах он получил премию «Борьбы за нового человека».

Секрет успеха этого фильма заключался не в детективном его сюжете, а в удачном решении центрального образа. Шофер Саша Румянцев был интересно задуман в сценарии и с подкупающей искренностью, талантливо и живо воплощен артистом А. Баталовым. Честный, правдивый, доверчивый, горячий и наивный Саша Румянцев, попав в беду, получает серьезный жизненный урок, но не теряет веры в людей, веры в торжество справедливости. Пройдя через испытания, он становится только чуть строже и взрослее.

И еще одного героя фильма — тоже Сашу — полюбили зрители. Это Саша Савченко из фильма «Весна на Заречной улице» режиссеров Ф. Миронера и М. Хуциева. Роль Саши в фильме играл Н. Рыбников. Этот же талантливый молодой актер с большим успехом выступил также в фильме «Высота», поставленном режиссером А. Зархи по роману писателя Евг. Воробьева. Этот фильм в будущей, большой истории кино, там, где речь пойдет о фильмах на современную тему, займет видное место. С истинным вдохновением и поэтичностью говорится в нем о трудной работе высотников-монтажников, с большой теплотой показываются красота и радость труда.

Большая, серьезная тема легла в основу еще одного фильма режиссера А. Зархи — фильма «Люди на мосту», где рассказана нелегкая судьба нашего старшего современника, нашедшего в себе силы вновь вернуться к людям, сумевшего отказаться от эгоистического барства и найти подлинную радость жизни в слиянии своего труда, своей судьбы с судьбой народа.

В образах доктора Устименко из фильма «Дорогой мой человек», Александры Потаповой из фильма «Простая история», героических моряков из фильма «Чрезвычайное происшествие» мы узнаем черты, присущие нашим современникам. Эти герои показаны с любовью и вдохновением, как деятели жизни беспокойной, трудной, но и прекрасной, показаны в напряженном труде и борьбе за лучшее будущее, за счастье человека.

Но ни Володя Устименко из фильма «Дорогой мой человек», ни Александра Потапова из «Простой истории», ни герои фильма «Люди на мосту», как и многие, многие, созданные на экране образы современников, не исчерпали ни темы, ни материала. Да и вряд ли какое-либо одно произведение может во всей полноте, во всем многообразии показать на экране нашу действительность.

Бесконечно богата жизнь, бесконечно разнообразны характеры людей, равно как и бесконечно разнообразны их взаимоотношения друг с другом, с окружающей их действительностью. Неисчерпаемы возможности по-разному, в разных жанрах, но всегда языком искусства говорить об этом с экрана.

И не случайно не утихают споры о том, как изображать в киноискусстве героя современности. Возникает проблема интеллектуальности героя. Ведь, к сожалению, многим героям фильмов авторы не дают повода думать, размышлять, а заставляют их лишь действовать в предложенных обстоятельствах.

Невозможно сегодня обойтись и без ломки установившихся в драматургии схем в изображении человеческих характеров. Нельзя забывать, что в каждом человеке даже общие, присущие всем советским людям черты возникают всякий раз в неповторимом сплаве. Нельзя освобождать героя от трудности борьбы за новое, замыкать его в сферу мелких «квартирных» интересов.

И, уж конечно, художник не может, не должен быть простым фотографом жизни, понимая типическое, как «распространенное». Ведь всем известно, например, что новые люди в романе Чернышевского «Что делать?», и особенно революционер Рахметов, были для своего времени явлением исключительным, деже необыкновенным. И, изобразив их в романе, Чернышевский лишь как бы предсказал их появление в жизни.

Задача каждого настоящего художника, изучая жизнь, смело открывать в ней новое, вторгаться в будущее, в завтрашний день страны, находить в сегодняшней жизни то, что завтра в ней утвердится.

Это нелегкое дело. Но как же счастливы те художники, которым удается создать истинные произведения искусства, доставляющие народу эстетическое наслаждение, помогающие узнать правду о жизни и людях, настоящую, прекрасную правду.

Какие бы трудности ни стояли перед художниками при обращении к современной теме и образу героя нашего времени, эти трудности не должны их пугать. Ибо нет задачи благороднее и выше, нежели задача ракрыть главное содержание нашей эпохи, показать ее героя.

Л. ПАВЛОВА

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Очерки истории советского кино. Изд. 1956 г. Т. 1, раздел 2-й. Очерк первый, стр. 287. «Фильмы о социалистической действительности». Автор С. В. Дробашенко.

Очерки истории советского кино. Изд. 1959 г. Т. 2, раздел 1-й, стр. 36. «Современная жизнь советского общества в фильмах второй половины 30-х годов». Авторы Д. С. Писаревскй, С. И. Фрейлих; раздел 2-й. Очерк второй, стр. 611. «Художественные фильмы о борьбе советского народа против фашистских захватчиков». Автор С. С. Гинзбург.

Ежегодник кино 1955 г. Изд. 1956 г., стр. 5. «Художественные фильмы». Автор Л. Погожева.

Ежегодник кино 1956 г. Изд. 1957 г., стр. 3. «Советские художественные фильмы». Автор Л. Погожева.

Ежегодник кино 1957 г. Изд. 1958 г., стр. 5. «Фильмы о современности». Автор К. Парамонова.

Вопросы киноискусства, вып. IV. Изд. 1960 г. «Черты нового в современном советском искусстве». Автор Л. Погожева.

А. Петровский. Красота труда. «Искусство кино», 1959, № 3.

А. Караганов. Герой наших дней. «Искусство кино», 1959, № 7.

Из редакционной почты

Редакция получила ряд откликов по поводу напечатанного в № 9 за 1960 год материала о состоявшемся в редакции совещании представителей народных университетов культуры. Вот один из них, присланный заместителем начальника Управления культуры исполкома Запорожского областного Совета депутатов трудящихся И. Белого:

«Большое, хорошее и нужное дело сделала редакция. Если начатая работа будет осуществлена, вы окажете нам, периферийным работникам, неоценимую помощь.

В нашей орденоносной Запорожской области, так же как в других областях, уже создано и работает 63 народных университета культуры.

Многие участники этих университетов поставили перед нами требование организовать кинофакультеты».



М. Белявский

Глазами критика

Во время декад литературы и искусства братских республик, на смотрах и фестивалях все чаще демонстрируются фильмы, созданные кинолюбителями. Как подходить к оценке этих произведений? Со скидкой ли на неопытность, как подходят критики, например, к творчеству совсем юных художников, в рисунках которых живая непосредственность восприятия явлений жизни проступает сквозь неуверенность линий и прямолинейную примитивность использования красок? Или же по всей строгости?

Видимо, ни то, ни другое не годится. Нужен индивидуальный подход к оценке каждого данного произведения с учетом как условий, в которых оно создавалось, так и общего результата. Но бесспорно одно: суд должен быть серьезный, требовательный, с позиций тех общих задач, которые призвано решать советское киноискусство. Речь должна идти и о содержании, и о форме, и о том новом, что находят кинолюбители, и о штампах, к которым они прибегают, стремясь сделать фильм так, как часто делается он еще в «настоящей кинематографии».

Во время Декады украинской литературы и искусства в Москве в программу показа киноискусства республики были включены не только работы профессиональных студий — Киевской, Одесской и Ялтинской,— но и одиннадцать произведений кинолюбительских коллективов.

Одиннадцать. О чем же и как рассказывают они?

Прежде всего надо отметить жанровое разнообразие фильмов. Здесь и кинорепортаж, и событийная хроника, и киноочерки о новаторах, и кинокомедия на материале жизни предприятия, и фильм-концерт, объединенный игровым конферансом, и экранизации литературных произведений, и фильмы-путешествия.

Начнем наш разговор с фильмов, в которых рассказывается о людях, об их делах. Эти фильмы делают большое и полезное дело не только конкретно для своего предприятия, но и для других предприятий, не только для данной отрасли производства, но и для смежных с нею областей. Вот почему работа в этом направлении должна встретить всяческую поддержку.

На декаде демонстрировались два фильма о новаторах: «Рационализаторы» (студия Кадиевского Дворца культуры угольщиков) и «Шлифовальщик Костин» (студия Дворца культуры Харьковского электромеханического завода).

Авторы первой картины поставили перед собой задачу показать, что движение рационализаторов охватывает различные участки производства и всюду приносит значительный экономический эффект. Но «показать» это им не удалось, как не удалось подробно и живо рассказать о работе самих новаторов. Фильм получился информационным, а портрет новаторов групповым, не персонифицированным.

Пороки и штампы «производственных» лент кинохроники, которым, видимо, подражали начинающие авторы, свойственны и фильму «Шлифовальщик Костин». Показывается цех, машины, определенная производственная операция. Диктор сообщает, как она выполнялась до сих пор, затем следует рассказ

о предложении новатора. Вот и сам новатор, он за работой (деталь крупным планом). Диктор попутно приводит цифры, характеризующие результаты нового метода. В таком фильме неизбежно присутствуют молодые рабочие, перенимающие опыт новатора, а в заключение — сам новатор дома или в читальне повышает свою производственную подготовку.

Авторам не хватает еще умения выделить в повествовании узловые моменты, построить его драматургическую основу, подняться от конкретного факта деятельности или биографии героя до обобщения, дать не фотографию, а творческий портрет человека. Быть может, неправомерно уже сейчас предъявлять столь серьезные требования к самодеятельным кинематографистам, но поставить перед ними такую задачу необходимо. А кинематографисты-профессионалы, участвующие в работе любительских студий, обязаны помочь эту задачу решить.

Кинолюбители студии Дома культуры города Луцка решили заснять один из народных праздников. Так родился фильм «На земле Волынской». Как и в обычной кинохронике, мы видим праздничные колонны трудящихся, несущих красивые транспаранты, диаграммы, свидетельствующие об их трудовых победах. По материалу все это нам знакомо, не ново и по приемам монтажа. Однако как хорошо переданы атмосфера подъема, то удовлетворение и своими успехами и успехами всей страны, какое испытывают участники праздника! Умело выхваченные крупные планы демонстрантов, перебивающие общие планы и панорамы, веселые юмористические сценки сообщают фильму живое дыхание жизни. Так привычную форму кинохроники авторы фильма сумели обогатить своим отношением к изображаемому и тем самым выпукло, интересно выявили сущность, характер происходящего.

К сожалению, не удалось это сделать авторам фильма «Русская зима» (Кадиевский Дворец культуры угольщиков). В Луганской области было организовано массовое народное гулянье с катанием на тройках, ярмаркой, выступлениями самодеятельных коллективов, ряжеными. Какая благодарная фактура! Однако лишь отдельные эпизоды показаны в фильме сочно, ярко. Чаще же перед нами невыразительно снятая толпа гуляющих. Оператор — журналист И. Масленников и звукооператор — радиотехник Т. Золотарев не овладели еще вполне искусством выделения детали, характерной подробности. Это, конечно, существенный недостаток, но в целом фильм (он цветной) все же производит хорошее впечатление, снят он технически грамотно. Это дает основание полагать, что следующая работа кинолюбителей будет более совершенной.

Киноочерк «Для вас» создан в том же коллективе при Дворце культуры угольщиков. Это рассказ о домовой кухне, о том, как облегчается труд домашних хозяек. Показана работа этой кухни не только обстоятельно, но и «вкусно», в соответствии с тем, как выглядят изготовляемые ею изделия. И вдруг... перед нами возникает цех предприятия. В чем дело? Начался другой фильм? Оказывается, нет. В цех пришли работники кухни. В обеденный перерыв они быстро накрыли столы, сервировали их; рабочие пообедали хорошо и быстро.

Сознательно сделано это перенесение в цех или так получилось случайно? Кто знает, но удачная перебивка обостряет интерес, внимание зрителей фильма.

Фильм «Мы в Москве» снимал оператор — ученик 9 класса средней школы — С. Старченко. Он рассказывает в своей картине о поездке группы ребят из Киевского Дворца пионеров в Москву.

Можно смело сказать, что съемки некоторых объектов города, хорошо знакомых по кадрам кинохроники, выполнены блестяще. Они не только технически безупречны, но благодаря хорошим ракурсам, верно уловленному освещению производят сильное эмоциональное воздействие, в них ощущаешь атмосферу столицы и чувствуешь то восхищение, которое она вызвала у юных путешественников.

К сожалению, несколько торопливо заснят ряд посещений памятных мест. В этих экскурсиях главное не отделено от случайного, второстепенного, словом, материал зрительно не организован. Но это с лихвой восполняется общей атмосферой картины: зритель сразу же понимает, что поездка в Москву была для ребят значительным событием, оставившим неизгладимый след в их сердцах.

Один за другим сменяются типичные «видовые» кадры горного лагеря, быта физкультурников в фильме «Альпинистский лагерь «Балаклая» (авторы — кинолюбители Харьковского политехнического института). Кажется, что скучают не только зрители, но и альпинисты. Даже тренировки на отвесных скалах, поход в горы сняты невыразительно, сухо, мы бы сказали, протокольно. А рассказать было о ком, тому свидетельство—дикторский текст. И все же... Много мужества, энергии, сноровки потребовали от авторов съемки в этих необычных условиях. Им нужно только в дальнейшем проявлять больше творческой выдумки, оригинальнее, теплее, человечнее вести повествование о людях.

Вряд ли мы ошибемся, сказав, что каждая любительская студия, начиная свою работу с хроники, видовых фильмов, бытовых или производственных очерков, лелеет мечту создать и собственный худо-

жественный фильм. Теперь это уже не только мечта — она претворяется в жизнь. Первые этапы овладения «секретами» кино многими кинолюбителями пройдены, теперь они пробуют свои силы в режиссерском, операторском, актерском искусстве. Есть уже кому заняться и музыкально-звуковой частью, подготовкой декораций и костюмов, гримом, словом, решением всего сложного комплекса проблем, связанных с постановкой игровой картины.

Да, такие силы уже есть в кинолюбительстве. И художественные фильмы самодеятельных кинематографистов, показанные в дни декады,— убедительное тому доказательство.

Киностудия Киевского завода «Ленинская кузница» поставила фильм «Неохваченные». Речь в нем идет о заводских физкультурниках, об инструкторах, стремящихся довести «охват» молодежи спортивной работой до 100 процентов.

Время от времени мы вместе с героями попадаем в спортзалы, на занятия кружков, но общей картины размаха физкультурной работы на заводе от этого не возникает, потому что авторы фильма заняты решением прежде всего формальных задач, поставленных ими перед собою: создать комедию, причем обязательно эксцентрическую... Поэтому образ героя и эпизоды его похождений решаются в плане буффонады, образы инструкторов представлены, как застывшие комедийные маски. Все это не очень вяжется с другими эпизодами, которые решены в ином жанровом плане.

Конечно, сатирическое, эксцентрическое решение такой темы вполне правомерно, и авторы фильма в этом направлении кое-чего достигли. Удачно действует во многих эпизодах главный герой — «неохваченный» (его хорошо играет спортсмен-любитель, нарочито неумело выполняющий различные упражнения и справляющийся с ними лишь во сне); удачно применены некоторые всегда безотказно «работающие» приемы трюковой съемки — замедленной, ускоренной и т. д. Фильм смотрится с интересом, порой вызывает веселую улыбку, смех, но... не наводит зрителя на размышления, не заставляет его прийти к определенным выводам. Это шуточка, не более, а ведь была возможность поставить большой, серьезный вопрос об организации физкультурной работы на предприятии, об устранении формализма в работе с молодежью, наконец, о том, какую пользу и радость приносят молодым рабочим занятия любимыми видами спорта.

Интересно задуман фильм «Час восьмой» (студия Дворца культуры Харьковского электромеханического завода).

Семь часов работают теперь на заводе, освободившийся час, восьмой, — это еще один час отдыха. Чем же заполнить его? На этот вопрос тщетно пытается ответить персонаж фильма — заводской культорганизатор, человек пассивный, безынициативный. Ему на помощь приходит некий «волшебник». Он зовет культорганизатора в чудесный мир сказки, но сказка эта, оказывается, рядом с нами — в повседневной действительности. «Волшебник» ведет героя в цехи предприятий, на улицы Харькова (кстати сказать, хорошо показан в фильме город), в учебные заведения, в парки, на стройки. Всюду он знакомит его с талантливыми людьми — певцами, танцорами, музыкантами, поэтами. Они выступают здесь же, в своеобразном киноконцерте, проходящем не на эстраде, а на фоне широких просторов жизни. Вот в этих-то выступлениях самодеятельных талантов, снятых изобретательно, смело, привлекательность фильма и его ценность. Что же касается сюжетного приема, объединяющего концертные номера своеобразным конферансом, то он вызывает серьезные возражения. Дело в том, что и «волшебник» (выступающий в зловещем черном плаще и в конце концов оказывающийся... киносъемочным аппаратом) и культработник в маске клоуна никак не «вписываются» в остальной материал фильма.

Пафос сказки оказался в фильме ложным, а образы его носителей ходульными, надуманными. По характеру, по тону повествования этот фильм напоминает неудачно поставленную в художественном кинематографе «Снежную сказку» Е. Шварца и повторяет ее ошибки. А жаль. Судя по всему, способностей, творческой выдумки, мастерства у авторов фильма и у его исполнителей хватило бы для создания остроумного, веселого, яркого киноконцерта.

Студия Харьковского политехнического института экранизировала новеллу О. Генри «Последний лист». В фильме три действующих лица: больная молодая художница, ее подруга и старый художник, совершивший свой последний творческий и человеческий подвиг: в дождь и холод он рисовал на стене лист осеннего клена, чтобы сохранить жизнь девушке, внушившей себе, что она умрет, как только опадет с дерева последний листок...

Место действия — каморка художника и двор дома в ненастную дождливую ночь. По постановочным возможностям это посильно любительской студии. И студия со своей задачей справилась. Пусть в фильме не чувствуется совершенного актерского мастерства, но идея произведения, его тональность переданы в картине в общем достоверно и убедительно. Есть в фильме свое вйдение материала, свое отношение к нему. Есть настоящие операторские находки (эпизод во дворе), удачные монтажные куски (усталый художник идет по двору, падает), хорошо использовано освещение.

Здесь кинолюбительство выступает достойным «соперником» самодеятельных театральных коллективов, многие из которых ставят хорошие спектакли.

Почему же не объединить силы театральных и кинолюбительских групп, с тем чтобы они создавали интересные произведения киноискусства?

Есть уже пример такого плодотворного сотрудничества. Мы имеем в виду фильм «Ш у т о ч к а», созданный студийцами Харьковского электромеханического завода по одноименному рассказу А. П. Чехова.

Скажем сразу — фильму этому хоть сейчас можно открыть дорогу на широкий экран! Он по-настоящему чеховский, радующий мягким лиризмом, удивительной правдой жизни, правдой характеров и чувств. И Наденька и студент (как в юности, так и в зрелом возрасте) — вполне законченные образы-характеры. Исполнители не «играют», а живут жизнью своих героев. Все в фильме — композиция кадра, ракурс, ритм и темп движения, свет — направлено к выявлению образов произведения, мысли автора и замысла постановщиков. Удивительно гармонирует с изображением музыка — она усиливает, а то и формирует эмоциональное воздействие картины. Короче говоря, это серьезная удача самодеятельных режиссеров, операторов, артистов и других кинолюбителей.

Кто же они?

На этот вопрос ответить трудно. В титрах нескольких картин, показанных на декаде, указано: «Режиссерская группа» — далее идет список из 12—15 фамилий; «операторская группа» — то же самое.

Быть может, еще не настала пора выделять тех, кто больше всех потрудился над созданием данной картины. Пока это общий, коллективный труд группы кинолюбителей. По мере роста, совершенствования мастерства из их среды выявятся подлинные, самобытные таланты, которые обогатят и нашу профессиональную кинематографию. И в титрах новых картин появятся новые имена.

На Всероссийском смотре

Стало хорошей традицией устраивать смотры любительских фильмов. Ежегодным республиканским смотрам предшествуют городские и сельские. В минувшем году летом прошел Всесоюзный смотр фильмов кинолюбителей-железнодорожников. В ноябре состоялся Всеармейский смотр любительских фильмов. Советские кинолюбители принимали участие и в международных фестивалях узкопленочных фильмов.

С 20 по 27 ноября 1960 г. в Ленинграде проходил 2-й Всероссийский смотр любительских фильмов, проведенный совместно Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР и Министерством культуры РСФСР. В нем приняли участие кинолюбители 47 городов и областей Российской Федерации. В течение целой недели Ленинградский Дом кино был предоставлен участникам смотра. Тут были и школьники Биробиджана, и пенсионеры из Кисловодска, и рабочие старейших уральских заводов, и военные, и артисты, и впервые принимавшие участие в смотре сельские кинолюбители.

В состав жюри смотра вошли кинематографисты Г. Рошаль, А. Сазонов, А. Гальперин, И. Киселев, В. Осьминин Я. Толчан (Москва), Ф. Эрмлер, М. Доброво, А. Фролов, Н. Левицкий, И. Гомельский (Ленинград), В. Кагарлицкий (Куйбышев), С. Рапопорт (Свердловск) и представители организаций, учредивших премии.

Всего было просмотрено 140 фильмов —105 коллективных работ и 35 индивидуальных. В перерывах между просмотрами члены жюри встречались с кинолюбителями крупнейших предприятий Ленинграда, проводили дискуссии и обсуждения фильмов.

Большую премию ВЦСПС (из семи учрежденных им) жюри присудило заводским кинолюбителям 1-го Московского часового завода им. С. М. Кирова за правильный выбор темы, отличную сценарную и операторскую работу в фильмах «За почетное звание», «Давайте познакомимся», «Первый этап механизации сборки часов».

Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР учредил восемь премий. Одна из них — за поэтическое решение темы, удачный дикторский текст и оригинальное музыкальное оформление—вручена автору фильма «Под небом Урала» инженеру Л. Патрикееву.

Из четырех премий, учрежденных Министерством культуры РСФСР, одна — за содержательный и интересный фильм о жизни колхоза — присуждена фильму «Наш труд — Родине» кинолюбителей Дома культуры Ефимовского района, Ленинградской области, другая — за хорошее отображение жизни района — фильму «По нашему району» кинолюбителей Дома культуры села Тисуль, Кемеровской области.

Учрежденные ЦК ВЛКСМ две ценные премии — за лучший фильм об участии молодежи в борьбе за выполнение заданий семилетки и за лучший фильм об учебе и отдыхе молодежи — присуждены кинолюбителям Свердловского ГК ВЛКСМ и Горного института им. Вахрушина за фильм «Вставай в наш строй» и кинолюбителям Московского института инженеров транспорта за фильм «К вершинам небесных гор».

Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР учредило три премии. Премией за лучший фильм о студенческой жизни отмечен киноочерк «Дружба» кинолюбителей Московского энергетического института.

Из учрежденных Всесоюзным обществом по распространению политических и научных знаний четырех премий мы

7*

назовем одну, присужденную фильму «Почин новатора» кинолюбителей ленинградского завода «Русский дизель» — за пропаганду передового опыта в промышленности.

Кинолюбителям С. Капице, О. Северцеву, А. Мигдалу, В. Суетину, создавшим фильм «Над нами Японское море» (о подводном спорте), вручена премия, учрежденная ЦК ДОСААФ. Всего присуждено три премии ЦК ДОСААФ.

Две премии Министерства сельского хозяйства РСФСР получили за фильм «Просо» кинолюбители Курского Дворца пионеров и за фильм «Забайкальская чудесница» — кинолюбители г. Читы.

Ценный приз Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР за оригинальное решение темы присужден кинолюбителям Дворца культуры г. Ангарска за киноочерк «Наш экран».

Кроме премий было вручено 35 дипломов, в том числе Московскому городскому обществу кинолюбителей, Свердловскому областному обществу кинолюбителей и активу ленинградских кинолюбителей за большую работу по подготовке и проведению смотра.

Всем участникам, представившим на смотр свои фильмы, были вручены памятные грамоты, которыми награждены также механики, обслуживавшие смотр, его активисты и организаторы.

Еще три года назад кинолюбительских групп было очень мало. Теперь только на этот смотр представили свои работы свыше ста самодеятельных коллективов. Но известно, что их гораздо больше (только в Российской Федерации более 300!). Не представили они свои фильмы лишь потому, что плохо был организован их предварительный отбор. В будущем следует проводить областные, районные, республиканские смотры ежегодно, в определенно установленные сроки. Это поможет выявить еще большее количество интересных произведений. Однако и то, что увидели кинематографисты-профессионалы на состоявшемся смотре, оказалось большой для них неожиданностью. Жюри смотра рекомендовало ряд фильмов — «Давайте познакомимся», «Новый конвейер», «За почетное звание» (кинолюбители 1-го Московского часового завода), «Памятники культуры Переславля Залесского» (кинолюбители города Переславля-Залесского), «Дорогие мамы» (школьники г. Биробиджана), «Дружина охраняет порядок» (кинолюбители Хабаровского института железнодорожного транспорта) и «Новый почин» (кинолюбители завода «Русский дизель») — на массовый экран.

Н. ИГОНИНА

ПИШУТ КИНОЛЮБИТЕЛИ

Первые успехи

На Всесоюзном смотре фильмов кинолюбителей в 1959 году первую премию и диплом получил фильм «Наше село». Он был создан кинолюбителями Дома культуры села Лихаури, Махарадзевского района. Окрыленные первым успехом, лихаурцы создали два новых фильма — «На заре семилетки» и «Торжество труда и песни», а студию свою стали гордо именовать «Лихаурфильм».

Хорошую инициативу подхватили и в других районах республики. Сейчас у нас насчитывается шестнадцать кинолюбительских групп.

Недавно в районах проходил первый показ самодеятельных кинофильмов. Местные жители отнеслись к этому мероприятию с большим интересом. Ведь на экране появлялись знакомые места, товарищи по труду, по учебе. Зрители бурно обсуждали увиденное. Сколько было разговоров, впечатлений, предложений по тематике новых киносюжетов.

Министерство культуры республики и Союз работников кинематографии Грузинской ССР, учитывая огромное значение самодеятельных фильмов, созвали республиканское совещание кинолюбителей с целью обобщения накопленного опыта и дальнейшего улучшения работы кинолюбительских групп. Было показано девять короткометражных фильмов. Среди них «Осень в Сагареджо», «О тех, кто в воздухе», «Чайка» и другие.

Кинорежиссер С. Долидзе проанализировал эти фильмы и дал ряд практических советов.

О своих творческих планах, трудностях, которые приходится преодолевать, говорили на совещании кинолюбители. Все выступавшие подчеркивали, что во многих районах республики особенно плохо обстоит дело с материально-технической базой, нет съемочных киноаппаратов, кинопленки, химикатов, оборудования для проявки и обработки пленки. Нет и соответствующей литературы по техническим вопросам, необходимой для начинающих кинолюбителей.

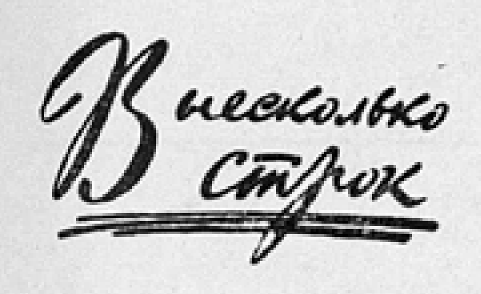
К сожалению, на совещании не было внесено ясности в решение этих вопросов.

В ноябре 1960 года состоялся республиканский смотр фильмов кинолюбителей. В нашей республике нет пока кинолюбительских групп на фабриках, заводах, крупных строительных участках. И все-таки на смотр было представлено одиннадцать короткометражных фильмов. Из них три фильма — «Осень в Сагареджо» кинолюбителей Сагареджойского РК комсомола, «На заре семилетки» — студии «Лихаурфильм» и «Сон Зурико» (фильм кинолюбителя Г. Касрадзе) — по решению жюри представлены для награждения почетными грамотами Верховного Совета Грузинской ССР. Грамотами Министерства культуры Грузинской ССР награждены следующие фильмы: «По следам наших предков» — Института физкультуры, «О тех, кто в воздухе» — кинолюбителей Дома офицеров и «Чайка» — Батумского пединститута.

По решению жюри смотр кинолюбительских фильмов будет проводится ежегодно.

Н. ТУЛАШВИЛИ

г. Тбилиси



Второй год при клубе колхоза «Родина» (Акмолинская область) работает любительская киностудия.

В страдные дни уборки заведующий клубом И. Клюка и его помощники А. Буквин и В. Гетманова начали снимать фильм о седьмой жатве на целине. Музыку к киноочерку написал колхозный композитор В. Латышев.

●

Художественный приключенческий фильм «Пионер на Луне» поставлен членами кружка юных кинолюбителей Кокандского Дома пионеров. Сценарий написал руководитель кружка С. Тер-Маркарян, главные роли исполняют школьники.

В активе юных кинолюбителей уже семь снятых сюжетов. Сейчас они готовятся к съемкам документального фильма «По историческим местам Коканда».

●

Комедийно-сатирический фильм «Позорный день» по одноименному рассказу И. Довидайтиса ставит коллектив художественной самодеятельности Дома культуры Литовского республиканского совета профсоюзов. Сценарий написала Зельма Марлинайте. Среди артистов, занятых в фильме, люди различных профессий: Алдона Линкявичене — воспитательница, Пятрас Кульбис — крановщик.

●

С большим успехом прошел в Высоковском Доме культуры (Белорусская ССР) просмотр короткометражного фильма «Дети— наше будущее». В фильме показаны межколхозный пионерский лагерь, открытие новой средней школы в поселке Верховичи, игры детей на новых детских площадках. Сейчас студийцы приступили к съемкам нового фильма о передовом колхозе района «Советская Белоруссия».

●

Любительская студия «Днепроспецсталь» выпустила цветной фильм «День в профилактории». В нем рассказывается об отдыхе металлургов в заводской здравнице, сооруженной на живописном берегу озера Хортица. Снял фильм начальник фотолаборатории И. Рогалев. Сценарий написал мастер плавильного цеха М. Вульфович.

Любительская киностудия выпустила уже четыре фильма о своем заводе.

В Союзе работников кинематографии СССР

ПЕРЕДОВИКИ СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА В ГОСТЯХ У МОСКОВСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Подобные встречи стали хорошей традицией Центрального Дома кино. Недавняя встреча московских кинематографистов с передовиками сельского хозяйства проходила под знаком январского Пленума ЦК КПСС.

Шестого декабря Центральный Дом кино широко открыл двери для колхозной и совхозной молодежи Подмосковья. Гости знакомились с популярными киноактерами, хорошо известными по экрану,—М. Ладыниной, Л. Смирновой, Н. Алисовой, А. Ларионовой, Н. Чередниченко, Н. Мордюковой, Б. Андреевым, М. Бернесом, В. Тихоновым и другими. На встречу пришли режиссеры — М. Донской, Л. Арнштам, С. Ростоцкий, Б. Бунеев, Ю. Егоров, Л. Кулиджанов —и видные кинодраматурги, операторы, композиторы. Оживленные беседы завязались в фойе у фотовыставок киностудий «Мосфильм» и «Союзмультфильм». Затем все перешли в зрительный зал. То, что происходило там, мало напоминало торжественную часть. На этот раз обошлись без официального президиума. После короткого приветственного слова Н. Садковича участники собрания прямо из зрительного зала поднимались на сцену. Откровенно, по-деловому высказывали они свои мысли, пожелания, впечатления. Речь шла и об общих задачах киноискусства и об отдельных картинах. В частности, внимание сельской молодежи привлек фильм «Простая история», создатели которого услышали много полезных и интересных соображений.

О чем бы ни говорили гости, в одном они были единодушны. Они хотят видеть на экранах больше новых картин о жизни тружеников сельского хозяйства. А для того чтобы произведения эти были глубже и правдивее, нужно лучше, обстоятельнее знать сегодняшнюю жизнь деревни. Не короткие наезды, командировки, а длительное знакомство с людьми, их трудом, повседневной действительностью поможет драматургам, режиссерам, актерам серьезно понять важные процессы, происходящие сейчас в колхозах и совхозах. «Приезжайте к нам, поживите подольше, будем очень рады!» — этими искренними приглашениями заканчивались многие выступления.

После обмена мнениями состоялся концерт с участием киноактеров, были показаны фрагменты из нового фильма «Пять дней—пять ночей» и картина «Своя голова на плечах».

О ЧЕМ СООБЩАЮТ МНОГОТИРАЖНЫЕ ГАЗЕТЫ



НОВЫЙ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ ШАГ НА ПУТИ ПРОГРЕССА КИНОТЕХНИКИ

Под таким заголовком напечатана в газете студии «Мосфильм» статья кандидата технических наук М. Высоцкого.

В 1960 году, пишет автор, студия сделала еще один и притом значительный шаг по пути дальнейшего прогресса кинотехники и освоения новых видов кинематографа.

Автор статьи рассказывает о работе, которая была проделана в процессе создания фильма «Повесть пламенных лет». Это первый широкоформатный цветной художественный фильм на 70-*мм* кинопленке с многоканальным звуком.

М. Высоцкий особо отмечает энтузиазм съемочной группы, впервые в нашей стране создавшей произведение киноискусства по новому техническому методу.

СЕМИНАР ПО ЭСТЕТИКЕ

Организационное собрание участников семинара по эстетике, о котором пишет режиссер А. Алексеев, свидетельствовало о большом интересе творческих работников к вопросам теории искусства.

В программу семинара включены следующие темы: «Что такое современность в искусстве, и задачи, стоящие перед советской кинематографией», «Современные тенденции буржуазных философских течений в искусстве и их эстетический критерий», «Что такое пессимизм и оптимизм в искусстве, и в этой связи еще раз о социалистическом реализме» и другие.

Первое занятие семинара, на котором начался большой и важный разговор о проблемах современности в искусстве кино, проводил М. Ромм.

БУРЕВЕСТНИК

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

Артист Д. Дубов обратился с письмом к режиссерам киностудии им. М. Горького.

«К сожалению,— пишет он,— часть нашей режиссуры считает актерский штат принудительным ассортиментом, а не большим коллективом профессиональных артистов. Эта неверная точка зрения ведет к «безхозяйственности» в использовании актерского материала, предоставленного в распоряжение студий».

Автор статьи считает, что нужно обязать режиссеров при утверждении артистов на ту или иную роль представлять дирекции и художественному совету студии кинопробы прежде всего штатных актеров. Он просит своих товарищей по работе — режиссеров — подумать о более широком использовании штатных актеров в новых постановках.



Газета сообщает о проведении во ВГИКе семинара «Мировоззрение и творчество». С большим интересом студенты и преподаватели прослушали доклад Е. Габриловича об актуальных проблемах развития современной советской и зарубежной драматургии.

●

Группа студентов института приступила к съемкам нового фильма под условным названием «Для смерти годен». Режиссер фильма— З. Кюн, студент II курса режиссерского отделения (мастерская С. Герасимова); оператор—Р. Шраде, студент IV курса. Фильм направлен против расизма. По замыслу режиссера, фильм будет решен в нарочито заостренной, плакатной манере. Этому замыслу будет подчинена и игра актеров и изобразительная сторона фильма (художник В. Лыков). В главной роли— негра Яльмара—снимается студент II курса, индонезиец Суброто, в роли его жены — студентка I курса М. Мерийно. Режиссеру З. Кюну и оператору Р. Шраде помогают их товарищи—советские студенты и студенты из ГДР, поступившие в этом году на первый курс: З. Энке, Г. Земпф и В. Стюблинг.

Зрителю о кино

Раскроем книгу М. Зака «Мир экрана»*. Нам предстоит совершить увлекательное путешествие. Автор поведет нас в тот особый мир, который называется «миром экрана». Он обещает показать нам, как выглядит этот мир, рассказать о движении киноискусства из прошлого в настоящее, определить истинный век героев экрана, причины их долгой молодости или преждевременной старости, поговорить о требованиях, которые наше удивительное время предъявляет советскому киноискусству. Не правда ли, увлекательная задача! Кому из кинозрителей не захочется протянуть автору руку, чтобы совершить в обществе знающего, интересного собеседника такое путешествие?

За последнее время у нас появилось несколько книг, популярно рассказывающих массовому зрителю о театре, музыке, живописи. Книга Марка Зака, кажется, первая в серии таких книг, которая вводит зрителя в мир киноискусства. Можно не сомневаться, что за ней последуют новые.

Интерес к кино в нашей стране очень велик. Исчерпать эту тему одной-двумя скромными по своим размерам книжками нет возможности. Тем важнее поговорить о самом типе и характере такого рода изданий.

Среди многих вопросов, которые занимают современного кинозрителя, автор книги коснулся лишь некоторых. Он сам говорит в предисловии, что выбрал как бы свой угол зрения, нашел свой «прицел», свою тему. Эта тема — кино и время — достаточно широка. Она вбирает в себя многое. И исторический пробег во времени с момента возникновения кинематографа, и рассказ о том, как кинопленка запечатлевает этот бег и, наконец, как отражается в тех или иных фильмах современная действительность. Точно взятый «прицел» помогает композиционно выстроить главы книги, соответствующим образом подобрать и сгруппировать разнообразный материал.

Необходимое условие, которое предъявляется к такого типа массовым изданиям,— живость, занимательность изложения — здесь налицо. Эта книжка легко написана и легко читается. Автор умеет заинтересовать читателя не только самим подбором фактов, но и способом, характером их изложения. Возьмем, к примеру, одну из наиболее удавшихся глав: «Как в кино» и «как в жизни». Она строится на сопоставлении двух этих понятий, которые иногда противостоят друг другу, а иногда сливаются воедино. Замечая что-то неестественное, неправдоподобное, мы часто иронически говорим: «Как в кино». Но хороший фильм заставляет нас забыть об условности искусства, внушает зрителю безграничную веру к событиям, развертывающимся в «мире экрана». И тогда мы говорим: «Как в жизни». В свое время обманчивость, фальшь «голливудской фабрики снов» вызвала бурный протест тогда совсем еще молодого Дзиги Вертова, который вообще отказывал игровому фильму в праве на существование, противопоставляя ему документальный «киноглаз».

Конечно, ведя борьбу против игрового фильма, Дзига Вертов находился во власти преувеличений. Но сам по себе этот пример характерен (не зря автор привел его в своей книге). Развивая свою мысль, он справедливо предостерегает от примиренчества к буржуазному кинематографу, усыпляющему бдительность народов, играющему роль великого обманщика. Так в книге М. Зака возникает интересный и содержательный разговор — не против необычного и чудесного в кино вообще, но против тех, кто рядит ложь в одежды жизни. Лишь искусство больших мыслей и чувств способно приблизить к нам экран почти вплотную. И тогда трудно бывает удержаться от возгласа: «Как в жизни!»

Кто же тот человек, который помогает связать воедино правду жизни и правду экрана? Герой фильма? Да, конечно, он. В книге М. Зака немало страниц посвящено анализу фильмов и их героев — тех, что

* Марк Зак. Мир экрана. М., «Искусство», 1960.

выдержали проверку временем, стали нашими добрыми спутниками, и тех, что ее не выдержали и давным-давно забыты зрителями. Но, думается, мир экрана, неизбежно покажется пустоватым, незаселенным, необжитым, если ничего не сказать зрителю о самих создателях фильмов— режиссерах, кинодраматургах, актерах, операторах. И здесь, пожалуй, придется сделать серьезный упрек автору рецензируемой книги. Нельзя сказать, что на ее страницах совсем не встретишь крупных зарубежных и советских киномастеров. Их имена мелькают. Но только мелькают, не более того. Могут возразить, что образы людей кино — авторов, создателей и участников фильмов — должны стать предметом другой работы или даже работ. Это так. И все же без них книге недостает необходимой полноты. Как читатель я испытываю настоятельную потребность узнать, увидеть, как откликались на требования времени люди кино, войти в мир их творческих интересов, познакомиться, хотя бы бегло, с некоторыми актерскими и режиссерскими судьбами. Это ведь тоже частица той большой темы, которую определил для себя сам автор: кино и время.

Быть может, последняя глава книги Зака «Глубокий экран» потому и оставляет чувство некоторой неудовлетворенности, что ей как раз и недостает более подробного разговора о тех, кто помогает завоевать глубокий экран для нашего искусства, т. е. проникнуть в глубину духовного мира человека, в глубину жизненного пространства. А вместе с этим в книгу неизбежно вошел бы и рассказ о тех огромных усилиях, которые затрачиваются большими коллективами людей в процессе работы над каждым новым фильмом. Эта увлекательная тема еще ждет освещения.

Но, отмечая некоторые слабости и просчеты в книге М. Зака, хочется в то же время повторить, что в целом знакомство с ней оказалось небесполезным. Она написана с любовью к своему предмету и несомненно поможет читателю расширить и углубить представление о киноискусстве. Нужно только пожелать, чтобы за этой книжкой не замедлили появиться новые. Мир экрана — это действительно целый мир. Тут могут быть проложены маршруты для самых увлекательных и полезных путешествий.

Б. ГАЛАНОВ

Продолжение должно последовать...

«...С каждым днем все шире развертывается кинолюбительское движение в нашей стране...» С такой фразой чаще всего начинались до недавних пор статьи и заметки о кинолюбителях. Теперь эта фраза ничего нового не сообщает. Пришло время не только констатировать широкий размах этого интереснейшего вида художественной самодеятельности, но и проанализировать опыт, накопленный кинолюбителями, улучшить организационное и творческое руководство их работой.

Сборник статей «Самодеятельное кино»* и является попыткой обобщить опыт кинолюбительских студий, дать начинающим кинематографистам необходимые сведения и минимум знаний о работе над сценарием, о съемочном процессе.

Эта первая книга о кинолюбителях и для кинолюбителей выпущена издательством «Советская Россия» в серии «Библиотечка сельского клубного работника». Сорокатысячный тираж ее разошелся очень быстро (свидетельство того, как велика потребность в подобной литературе).

Оговоримся сразу: книга не во всем удачна — она и шире и уже своей темы. Шире потому, что нашла читателей не только среди сельских клубных работников. Уже потому, что не содержит специальных материалов именно в помощь кинолюбителям села. Ведь у них, при всей общности специфики этой работы, есть свои проблемы, свои трудности, несравненно большие, нежели у кинолюбителей-горожан.

В сборнике есть ряд статей, делающих его ценным пособием для тех, кто впервые взял в руки съемочный аппарат. Это статьи М. Маршака «От замысла к режиссерскому сценарию», Н. Крючечникова «Режиссура и монтаж фильма», Я. Толчана «Операторское мастерство». Особенно важно отметить, что о сложных вопросах авторы этих статей пишут простым, общедоступным языком.

При разборе творчества сценариста и режиссера авторы оперируют конкретными примерами как из профессиональных, так из любительских фильмов. Интересно рассказывает М. Маршак о пути от замысла фильма к его реализации, о сценарном плане, о либретто. Совершенно правильно в сборнике акцентируется внимание на тщательной разработке сценария и подчеркивается, что, прежде чем приступать к съемкам, кинолюбитель должен видеть фильм в законченном виде, не надеясь на импровизацию в процессе съемочного периода.

Составитель сборника Р. Соболев в своей статье нацеливает кинолюбителей на определенные виды ра-

* Самодеятельное кино. Сборник статей. Составитель Р. Соболев. М., «Советская Россия», 1960, 316 стр.

боты. И в этом ее ценность. Что же касается попытки классификации любительских фильмов, она не вполне удачна. Вот уже который год теоретики и специалисты нашего и зарубежного научно-популярного кино ведут споры о классификации научно-популярных фильмов. Стоит ли включаться в эту (увы, пока бесплодную) дискуссию авторам статей, адресованных широким массам кинолюбителей? Да и сама классификация, предложенная автором, вызывает возражения. Что такое, например, спортивные фильмы или туристические, стоящие в одном ряду с игровыми, хроникально-документальными и т. д.?

В связи с разговором о видах самодеятельного кино хотелось бы остановиться еще на одном вопросе.

Почему-то многие пытаются отпугнуть кинолюбителей от художественного, игрового кино. Думается, что это неправильно. Театральная самодеятельность, которая ныне настолько окрепла, что возникли десятки народных театров, также испытывала при своем становлении немалые трудности. Почему бы наряду с народными театрами не открывать при клубах народные киностудии? Иное дело, что главной областью творчества кинолюбителей является документальное кино, живой репортаж о нашей современности. Но значит ли это, что первые удачные попытки создания самодеятельных художественных фильмов должны заглохнуть?

Вряд ли удовлетворит сельских кинолюбителей статья В. Посашкова «Самодеятельное кино». В основном ее рекомендации могут оказаться полезными лишь для больших самодеятельных коллективов, сельским же кинолюбителям посвящено всего лишь два абзаца, содержащих такие, например, советы: «На селе... по-видимому, основной упор придется делать на самостоятельные занятия: изучение кинолюбительской литературы, а также литературы по вопросам кино». Мягко выражаясь, скудные советы.

Итак, вышла в свет первая книга для кинолюбителей. Она, как правильно заметил во вступительной статье Г. Рошаль, «не заменит опыта, полученного на практике; но очевидно также, что книга, представляющая обобщение опыта, избавит молодого кинолюбителя от многих просчетов». К этой оценке нельзя не присоединиться.

Ежегодные смотры любительских фильмов, интерес, который они вызывают у широких слоев нашей общественности, наталкивают на мысль о необходимости выпускать ежегодные альманахи для кинолюбителей или сборники материалов по отдельным видам самодеятельного кино. Так или иначе, продолжение должно последовать.

М. СЕМЕНОВ

Первые шаги

В кинотеатре идет очередной сеанс.

...На экране мудрый, человечный, глубоко преданный своему делу председатель колхоза Савва Зарудный в гневных мечтах своих избивает хлыстом пакостника и эгоиста прораба Голика, надругавшегося над любовью, над молодостью и чистотой красавицы Катерины. Это встретились два резко противостоящие друг другу отношения к жизни, к людям. Мы понимаем: этим людям и в жизни невозможно находиться в мире друг с другом...

...А вот другой герой, чудесный строитель Кравчина—солдат и мечтатель — спорит со своей женой и детьми, захотевшими полакомиться крылышками тех диких гусей, что спас от метели Кравчина. «Нельзя есть крылышки. На крылышках летают!» Это спорит поэзия с повседневностью, благородная мечта с бытовой ограниченностью. А когда Кравчина побеждает и дикие гуси, выпущенные им на волю, улетают в высокое небо, у нас в душе поднимается ликование...

Однако мою соседку по кинозалу совсем не волнует то, что происходит на экране. Она не понимает смысла происходящего, не радуется, не печалится, не получает наслаждения от произведения искусства.

Почему? Кто в этом виноват? Зрители? Картина?

Конечно, «Поэма о море» — одно из самых сложных и своеобразных произведений современного киноискусства. Не обязательно, чтобы оно нравилось всем без исключения зрителям. Но надо, чтобы зрительские оценки — положительные или отрицательные — основывались на хорошем понимании тех творческих законов, по которым произведение создано. Научить человека такому пониманию не так-то просто.

Работа в этом направлении ведется уже сегодня в кинолекториях, на кинофакультетах университетов культуры, в кинолюбительских организациях. Она рассчитана не на один год, и плоды ее появятся далеко не сразу.

Подчас трудно бывает менять сложившиеся вкусы взрослых людей. Гораздо легче воздействовать на вкус человека в пору его детства и юности, когда закладываются основы морали, нравственности, гражданского самосознания и эстетического воспитания.

Перед нами брошюра, изданная Академией педагогических наук РСФСР*. В ней собраны статьи,

* «Художественные кинофильмы в воспитательной работе школы. (Из опыта внеклассной работы)». Академия педагогических наук РСФСР, 1960.

отражающие опыт работы педагогов нескольких школ по использованию кино в воспитательной работе. Брошюре предпослано предисловие, написанное научным сотрудником Института художественного воспитания А. Строевой, где очень точно отмечены как достоинства, так и основные недостатки в работе инициаторов пропаганды киноискусства в школе.

Безусловно, уже само появление этой брошюры должно нас радовать, как первая ласточка в этом большом и трудном деле.

О чем же говорят первые педагогические опыты? Прежде всего об огромной любви школьников к киноискусству. Само по себе это не ново. Ново то, что педагоги в ряде школ сумели правильно использовать эту любовь.

Преподаватель физики и воспитатель школы-интерната № 1 г. Калинина О. А. Баранов и директор рава-русской средней школы № 2 Львовской области Л. В. Чашко рассказывают в своих статьях о школьных кинотеатрах, которые обслуживают сами учащиеся: ребята с удовольствием работают киномеханиками, контролерами, уборщицами. Так у детей воспитываются самостоятельные трудовые навыки.

После просмотра фильмов школьники делятся впечатлениями. Педагог направляет их беседу, делает вступительное слово, заключает обсуждение.

На первый взгляд это то самое, к чему призывает журнал «Искусство кино», — широкий регулярный показ фильмов с обсуждениями, как начало более глубокого проникновения киноискусства в школу.

Но, к сожалению, приведенные в статьях примеры таких обсуждений показывают, что это еще далеко не то, что нужно. Огорчает прежде всего выбор фильмов: «Морской охотник», «Без вести пропавший», «Ласточка», «Гуттаперчевый мальчик».

Следует сразу сказать, что школы менее всего виноваты в подобном выборе. Они берут современные фильмы, предназначенные для детей и юношества, и не их вина, что наша кинематография не создает для подрастающего поколения высокохудожественных произведений, воспитывающих хороший вкус у школьников.

Конечно, все названные выше кинофильмы отражают важные темы, их авторы стараются внушить зрителям благородные идеи. Но, к сожалению, идеи эти раскрываются чаще всего не с помощью образного художественного мышления, а лобовым, дидактическим внушением, неприемлемым в произведении искусства.

Хотелось бы поэтому порекомендовать учителям в тех случаях, когда это возможно, брать для обсуждения классические произведения киноискусства, даже если они сделаны много лет назад. Так, полезно было бы, например, в качестве историко-революционного фильма показать детям «Чапаева» и поговорить о тех художественных средствах, которыми авторы картины добились такого сильного эмоционального воздействия на зрителей.

Огорчает и то, что преподаватель литературы школы № 733 (Москвы) Н. З. Урицкий, рассказывая о своем опыте использования фильмов-экранизаций в преподавании литературы, рассматривает кинофильмы почти исключительно с точки зрения идеи, темы, соответствия или несоответствия образов картины образам литературного произведения. И только в самых общих чертах идет разговор об особенностях кинематографического произведения, об отличии языка кино от языка литературы (разная емкость фильма и романа, игра актеров, техника съемок).

Чаще всего фильм просто приспосабливается к той или иной части курса, как иллюстрация к теме. И почти никогда не рассматривается в школе как явление искусства.

Вполне естественно, что учителя чувствуют себя часто недостаточно подготовленными для такой работы. Они умеют верно проанализировать идейное содержание фильма, отметить наиболее удачные образы, а дальше требуется вмешательство специалистов. Конечно, такими специалистами могут стать сами же учителя после соответствующей подготовки, но такую подготовку надо организовать во всесоюзном масштабе.

Чувствуя недостаток знаний в области кино, руководители школьного кинотеатра в школе-интернате № 1 г. Калинина решили установить связи с творческими работниками кино. Они просили их рассказать школьникам, как создается фильм, из каких компонентов состоит каждое кинематографическое произведение, что из себя представляет та или иная кинематографическая профессия. Знакомство это было главным образом письменное (ведь в Калинине нет своей киностудии).

У школьников завязалась переписка с украинским артистом В. Черняком, с режиссером «Мосфильма» Г. Комаровским, с комсомольцами звукоцеха киностудии «Мосфильм», с оператором «Ленфильма» Е. Остроумовым, художником «Мосфильма» И. Пластинкиным, художником «Ленфильма» И. Вусковичем и художником-гримером В. Ульяновым, с работниками многих киностудий страны, которые прислали им материалы по истории своих киностудий. К сожалению, некоторые артисты, получив письма ребят, не сочли нужным ответить. По этому поводу т. Баранов пишет: «Дети очень впечатлительны, их это затронуло. «В кино играют добрых, хороших, а в жизни не так получается», — ворчали ребята. Мы старались объяснить им, что артисты кино бывают очень заняты...».

Конечно, учитель не мог иначе ответить, он не хотел ссорить школьников с полюбившимися им по

экрану артистами. Но ребята правильно обиделись. На артистах, людях, призванных своим искусством пробуждать и воспитывать у молодежи светлые идеалы, лежит огромная ответственность, и, если сами ребята просят помочь им разобраться в сложных проблемах киноискусства, долг каждого киноактера незамедлительно откликаться на эту просьбу.

Только общими усилиями всех работников кино (а каждый из них должен считать себя пропагандистом киноискусства) мы сможем открыть перед широкими кругами зрителей эстетические принципы искусства экрана. Мы научим каждого зрителя разбираться в своеобразии стилей и жанров произведений кино: получать наслаждение и от вдохновенно найденного молодыми создателями фильма «Сережа» поэтического взгляда на жизнь глазами ребенка, и от лирического изображения поэзии наших будней в «Весне на Заречной улице» и «Колыбельной», и от острого динамизма и творческой страстности «Павла Корчагина». Мы научим наших умных и чутких зрителей парить на крыльях поэтического кинематографа Довженко и отвергать всякого рода ловкие подделки под настоящее искусство.

И начинать эту работу надо со средней школы. Вот почему мы должны приветствовать первые шаги, которые делаются по пути пропаганды киноискусства среди детей. Вот почему мы должны приветствовать и первую попытку обобщения этого опыта, которую предприняла Академия педагогических наук РСФСР.

К. ИСАЕВА

ВЫХОДИТ В СВЕТ

Редакция литературы по истории и теории кино издательства «Искусство» выпускает в 1961 году около 50 названий книг, среди которых важное место занимают книги по вопросам теории киноискусства и практики художественного мастерства.

О выразительных средствах киноискусства, о поэтическом языке кино расскажет книга Е. Добина «Поэтика кино».

Книга С. Фрейлиха «Драматургия экрана» посвящена важнейшей области киноискусства — кинодраматургии. На множестве примеров из киносценариев и фильмов прошлых лет и современного периода автор исследует основные компоненты кинодраматургического произведения: сюжет, характер, конфликт и др.

Большую помощь многим специалистам кинематографии и педагогам окажет книга «Учебное кино». Столь важная отрасль кинематографии, какой является учебное кино, сегодня особенно нуждается в обобщении ее многолетней практики. Этим целям и служит книга — помещенные в ней материалы освещают наиболее важные моменты создания и использования учебного фильма.

Вопросам теории и практики кино посвящены книги Р. Юренева «Новаторство и традиции в киноискусстве», И. Ростовцева «Броненосец «Потемкин», очередной, 4-й выпуск «Вопросов кинодраматургии» и некоторые другие.

В серии для массового читателя вышла книга М. Зака «Мир экрана», в которой популярно рассказывается об основных особенностях искусства кинематографа, его связи с другими искусствами, его прошлом и настоящем. В этой же серии будет выпущена книга А. Вартанова «Выйдя из кинозала», посвященная влиянию на кинематограф общественных идеалов, силе воздействия кино на зрителя, месту киноискусства в жизни общества. Готовятся к изданию книги о советских комедиографах — Я. Протазанове и К. Юдине.

Книга-альбом «Актеры советского кино» даст краткую характеристику творчества более 30 наиболее известных киноактеров, представит их искусство в сотнях фотографий, кинокадров, рабочих моментов съемок.

Будет выпущено трехтомное справочное издание — «Аннотированный каталог советских художественных фильмов», охватывающий период с 1917 по 1957 год. Подобное издание подготовляется впервые; оно окажет серьезную помощь всем специалистам, работающим в области истории кино, и будет интересно широкому кругу любителей киноискусства.

По разделу «Киноискусство зарубежных стран» редакция выпустит книгу С. Комарова «Чехословацкое кино», книгу И. Соловьевой о неореализме в итальянском кино, перевод книги японского киноведа Ивасаки Ахира «Современное японское кино», сборники лучших сценариев французского кино и другие издания.

В 1961 году издательство продолжит выпуск советских и зарубежных сценариев и альманах «Ежегодник кино».



Публикуем отрывок из книги «Мировые артисты об искусстве кино», подготовленной к печати польским журналистом и искусствоведом Станиславом Поволоцким. Книга написана в форме воспоминаний о встречах и беседах с мастерами искусства. В этом фрагменте говорится о встречах Станислава Поволоцкого с Ф. И. Шаляпиным в мае 1938 года в Вильнюсе, где автор книги работал театральным рецензентом газеты «Курьер Повшехны».

Встреча с Шаляпиным

Навсегда остались у меня в памяти встречи с великим, единственным в своем роде русским артистом и певцом Федором Шаляпиным. Благодаря незабываемым и исключительно благоприятным для меня обстоятельствам я имел возможность не только встретиться несколько раз с Шаляпиным, но также и взять у него интервью.

Все, что говорил артист, было интересно, значительно и ново, особенно тогда, когда он рассказывал о том, как, по его мнению, должен работать актер над образом, в чем именно заключается труд режиссера в театре и педагога в студии. Шаляпин намеревался оставить через несколько лет сцену и полностью посвятить себя режиссерской и педагогической работе. Он мечтал о собственном театре, об учениках, о творческих исканиях в области режиссерского искусства.

Шаляпин придавал большое значение звуковому кино. Он высказывался о нем с энтузиазмом, как о сильном и надежном средстве, дающем возможность зафиксировать созданные актером образы и донести искусство актера во все уголки мира. Вместе с тем он отрицательно и с большой язвительностью отзывался о своем собственном дебюте в звуковом кино. С огорчением вспоминал он о своем выступлении перед кинокамерой в фильме «Дон-Кихот» в заглавной роли.

— Я с радостью принял приглашение играть в этом фильме, тщательно подготовился к выступлению в новом для меня качестве актера кино,— вспоминал артист,— и что же оказалось? Никчемное, жалкое зрелище, просмотрев которое я решил никогда больше не сниматься в кино. Фильм «Дон-Кихот» получился плохо заснятым нудным театральным представлением. На экране резко бросалась в глаза вся нелепость банальных приемов, оперных штампов, беспомощность режиссера, скудность воображения сценариста, судорожно цеплявшегося за либретто, ужасно смешная растянутость в игре отдельных актеров, не имеющих понятия о совсем иных, чем в оперном театре, принципах и ритме передачи человеческих чувств перед объективом. Я не киноактер. Но чувствую, что решающим для такого актера является не только ритм, который должен быть совсем иным, чем в театре, но также и умение жизненно верно синхронизировать движение со словом. Чувство меры, обдуманная скупость жеста, движения, мимики имеют решающее значение в подлинном искусстве театра. В кино же, по-моему, эти качества еще более важны, ибо каждое человеческое переживание, запечатленное кинокамерой, должно быть передано наиболее скупыми по форме, но необычайно сильными выразительными средствами. И ритм, прежде всего ритм действия, которому должны быть подчинены и слово, и движение, и все, что происходит на экране! Задача режиссера — найти надлежащий для данного фильма ритм. С помощью ритма воспроизводится внутренний эмоциональный строй произведения, создается соответствующее настроение.

Именно поэтому сценарий фильма, особенно сценарий, создаваемый по какому-либо литературному произведению или театральной пьесе, должен писаться при непосредственном участии режиссера,

умеющего извлечь из текста полную специфического ритма кинодинамику. Я лично если бы столкнулся когда-нибудь поближе с кино, то, может быть, попытался бы показать на экране одно из моих любимых эпических произведений — «Слово о полку Игореве». Какой это чудесный сюжет для фильма!

Вообще же Шаляпин резко подчеркивал свое отрицательное отношение к кино в тогдашних его формах.

— Это такой вид искусства, который должен как можно скорее сбросить с себя всякий налет театральности и создать собственные принципы и пути развития, чтобы стать настоящим искусством, — говорил он.

С большим юмором рассказывал артист о своем первом знакомстве с кино, происшедшем в свое время в России в эпоху немых фильмов.

— Первое в моей жизни приглашение играть в кино, — говорил Шаляпин, — я получил в... бане. С таким предложением обратился ко мне некий субъект, близко связанный с тогдашней кинематографией. Фамилия его была Иванов-Гай. По профессии он был кинорежиссером, а по внешности напоминал скорее коммивояжера или оборотистого торговца. У него был хорошо подвешен язык, и он меня совсем опутал. Известно, что в бане человек думает только о том, как бы помыться да хорошо попариться. Мозг работает лениво... И вот этому типу удалось уговорить меня сниматься в фильме, да еще в роли царя Ивана Грозного. «Сценарий, — говорит, — класс, написан по либретто оперы «Псковитянка». Миллионы, — продолжал он, — будут восхищаться вами...» Искушал он меня, как дьявол грешника, пока я наконец не уступил и не согласился. Приезжаю на съемки на натуре. Смотрю, на лугу какие-то странно одетые люди ждут кого-то... Около этой группы несколько десятков тощих кляч, одолженных, видимо, в пожарной команде, тоже чего-то ждут... «Что это?» — спрашиваю. «А это, — говорит мне Гай, — царская свита. Вы, Федор Иванович, не обращайте особенного внимания на их вид... А сыграют они так, что любо-дорого смотреть будет, честное слово. Люди интеллигентные, все больше студенты». «Ну и что с того, что студенты, — говорю я. — Репетиторы, пожалуй, мне не нужны. А что это за странные лохмотья на них?» — «А это, — отвечает Гай, — совсем не лохмотья, а костюмы в стиле...» — «В стиле?» — спрашиваю и в упор смотрю на него. Гай немного смутился. «Ну, думаю, посмотрим, что дальше будет!» Оделся, загримировался. Каждая деталь грима была у меня продумана. Прибегает ко мне Гай. «Начинаем», — говорит. Выхожу я на улицу и что же вижу: повсюду вокруг меня в землю понатыканы какие-то прутья. «Что это?» — спрашиваю. «А это, — говорит Гай, — Федор Иванович, специально для вас сделано, чтобы Вы не выходили за пределы поля видимости». — «То есть, — спрашиваю, — за какие это пределы я не могу выходить?» — «Да потому что, — говорит, — закон техники и оптики этого требует!» Я посмотрел на него. Он даже задрожал весь. «Закон техники, честное слово, ну, и оптика требует...» — бормочет и со страхом на меня смотрит. Что было дальше, лучше не рассказывать. Позор и стыд!

Однако фильм с Шаляпиным в роли Ивана Грозного появился на экранах в октябре 1915 года. Тогдашней русской критикой он был принят неблагосклонно. Критики единодушно сделали заключение, что Шаляпин в качестве актера кино экзамена не сдал.

— Видимо, — закончил воспоминания о своем первом фильме Шаляпин, — лавры Мозжухина или Полонского были предназначены не для меня.

СТАНИСЛАВ ПОВОЛОЦКИЙ

А. Караганов

Сан-Франциско, 1960

Поздней осенью 1960 года в далеком Сан-Франциско проходил IV Международный кинофестиваль. Из работ советских кинематографистов туда были направлены «Баллада о солдате» и четыре короткометражных фильма: «После гудка», «Месть», «Русский камень», «Лесные голоса». На фестиваль выехала делегация, в которую вошли Григорий Чухрай, Владимир Ивашов, Жанна Прохоренко и автор этих строк.

Первая наша остановка — Копенгаген. О том, что «Баллада» с успехом идет в датской столице, мы узнали уже на аэродроме от проверявшего паспорта молодого датчанина, оказавшегося восторженным почитателем фильма. Провожая нас на самолет, он пожелал победы на фестивале и добавил: он лично уверен, что «Баллада» победит.

В Нью-Йорке «Балладу о солдате» видели пока немногие. По условиям фестиваля в конкурсе могут участвовать только фильмы, еще не показанные в США.

По дороге в Сан-Франциско листаем американские журналы и газеты, пробуем по ним представить себе, о чем думает, что читает, как настроен зритель, с которым предстоит встретиться.

В последнем номере «Лайф» наше внимание привлекает разворот: «Советский путь и американский путь. Разница между ними делает возможным спасти наш образ жизни». Под таким многообещающим заглавием напечатаны две фотографии: на одной невзрачного вида грузовик катит по мощенной булыжником дороге, на другой — роскошный «кадиллак» летит по широкой ленте безупречного асфальта. В заметке, комментирующей фото, приводятся сравнительные данные о дорогах СССР и США.

Авторы заметки хвастливо расписывают прелести американских дорог, пытаются утешить себя и своих читателей тем, что в этой области Советский Союз еще далек от решения своей задачи — догнать и перегнать Америку. Но хотя в их рассуждениях и есть оттенок самодовольства, видно, что соревнование с Советским Союзом они воспринимают очень серьезно, не без опасений — ведь недаром в заглавие разворота вынесены слова о спасении американского образа жизни, а в заключительной части заметки критикуются обстоятельства и люди, тормозящие новое дорожное строительство.

Еще один журнал — «Филмс ин ревью». В нем напечатана статья Уоррена Лионса о поездке в Москву, о советском кино, о культурном обмене.

«В течение семи недель, — пишет Лионс, — я пытался выяснить, почему русские так мало информированы об американском кино. Тайна открылась в книжном магазине на улице Горького. Я спросил, имеются ли у них книги об американских фильмах, показываемых в Советском Союзе.

— Я сожалею, сэр, — сказал продавец, — но мы не торгуем книгами об Америке. Мы продаем только книги демократических стран».

Уоррен Лионс попал в специализированный магазин, где продается литература стран народной демократии. Не разузнав толком, что это за магазин, не побывав в других магазинах, не побеседовав с людьми сведущими, он поспешил на всю кинематографическую Америку поведать о своих «наблюдениях». Если бы Лионс был человеком элементарно добросовестным и объективным, он легко мог бы узнать, что советские люди знают об американском кино неизмеримо больше, нежели американцы о советском (теперь, после трехнедельного пребывания в США, я могу писать об этом на основе личного опыта), что советские издательства выпускают книги об американском кино, и переводные, и написан-

ные нашими киноведами, что статьи об американских фильмах часто печатают журнал «Искусство кино», газета «Советская культура» и другие. Но что до всего этого Лионсу? Он торопится с выводами, и торопливость эта очень похожа на нежелание узнать правду и сообщить ее американским читателям.

Однако статейка Лионса выглядит всего лишь малой выдумкой легкомысленного туриста, если сравнивать ее с потоками большой лжи о нашей стране, которые ежедневно извергает американская буржуазная пресса. Наш фильм будут смотреть ее читатели. Многие из них по-настоящему не видели войны. Поймут ли они «Балладу о солдате»? Примут ли? Сколь сильны навеянные дезинформацией предубеждения, которые будут стоять на пути эмоций?

ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ

На аэродроме нас встречает организатор и директор фестиваля Ирвинг Левин.

— Наш фестиваль не такой шумный, как Венецианский или Каннский, — рассказывает он. — У нас нет больших денег и возможностей. Но зато фестиваль в Сан-Франциско имеет преимущества независимости, не будет испытывать никаких сторонних влияний, никакого давления. Мы хотим, чтобы члены жюри присуждали награды только по качеству режиссуры, сценария, актерской игры...

Левин упомянул своих друзей, таких же, как он, владельцев кинотеатров, которые помогают ему в организации фестиваля, сообщил о том, что фестиваль пользуется поддержкой городской комиссии по искусству — ее члены и председатель Гарольд Зелленбах, равно как и мэр города Джордж Кристофер, гордятся тем, что в Сан-Франциско ежегодно проводится международное соревнование кинематографистов, единственное в США.

— Членами жюри фестиваля, — добавил Левин, обращаясь ко мне, — будут кроме вас французский композитор Дариус Мийё и американский кинокритик Герман Уайнберг, он делает также субтитры для показываемых в Америке иностранных фильмов.

— Всего трое?

— Да, трое. Я думаю, что это поможет нам при распределении наград избежать многих сложностей, какие были в Канне и Венеции.

В тот же день мы получили программу фестиваля. В нее оказались включенными: «Чужой стучится в дверь» (Дания), «Сладкая жизнь» (Италия), «Баллада о солдате (СССР), «Маленький проводник изТормеса»(Испания), «Любовные игры» (Франция), «Восхитительная тень» (Гонконг), «Бегство» и «Тени» (США), «До свидания, до завтра» (Польша), «Ромео, Джульетта и тьма» (Чехословакия), «Будь хорошим всю жизнь» (Венгрия), «Дневник Суэко» (Япония), «Моя страна» (Пакистан), «Черные жемчужины» (Югославия), «Макарио» (Мексика), «Их было десять» (Израиль), «Неуслышанные крики» (Южная Корея), «Человек проходит сквозь стену» (ФРГ), «Симфония тропиков» (Голландия), «Майн кампф» (Швеция). Помимо двадцати полнометражных на фестивале было показано около сорока короткометражных фильмов, в том числе фильмы Румынии, Индии, Англии, Канады, Новой Зеландии, Португалии и других стран.

За день до открытия фестиваля в его программу было внесено неожиданное изменение: продюсеры итальянского фильма «Сладкая жизнь» отозвали его из Сан-Франциско; для замены спешно привезли новую работу Росселини «В Риме была ночь».

Читатель легко может себе представить, сколько шума и недоумений вызвала эта новость! Официальных объяснений происшедшему не последовало. Полуофициальные звучали настолько невнятно, что никак не могли успокоить публику и прессу. Среди участников фестиваля и журналистов возникло предположение, подтвержденное статьей Чарльза Эйнстин в газете «Сан-Франциско экзаминер». Ее автор без обиняков писал, что решение итальянских продюсеров «может быть истолковано только как страх перед тем, что в ходе фестивальной борьбы им придется туго».

Обосновывая это предположение, Эйнстин сообщал: итальянские продюсеры заявили, что не готовы субтитры. Им ответили, что дирекция фестиваля согласна взять картину без субтитров (кстати, заменившая «Сладкую жизнь» картина «В Риме была ночь» шла без субтитров). И тем не менее фильм отозвали.

Через несколько дней газета еще раз выступила по этому вопросу:

«Не забудем, что «Баллада о солдате» была первым конкурентом итальянского фильма «Сладкая жизнь» на большом фестивале в Канне в начале этого года.

Для тех, кто знал предысторию, было ясно, что решение отозвать «Сладкую жизнь», состоялось, когда продюсеры увидели список картин, с которыми им снова пришлось бы

соревноваться в Сан-Франциско. Это само по себе было данью нашему фестивалю, но одно дело — сказать, а другое — показать.

Потребовался показ «Баллады о солдате» на экране «Метро тиэтр» вечером 22 октября, чтобы доказать это. Теперь все увидели, что продюсеры «Сладкой жизни» не захотели сталкиваться с этим фильмом второй раз: возможно, первая победа была счастливой случайностью. «Баллада о солдате» оказалась великой картиной».

Комментируя эту статью, журналисты, побывавшие в Канне, рассказывали мне, что решение жюри Каннского фестиваля вызвало в публике бурные протесты. Когда оно было обнародовано, в зале поднялось нечто невообразимое — свист, топот, крики... Среди протестовавших были и такие, кого разозлила беспощадность «Сладкой жизни» в изображении правды, которую они хотели бы скрыть. Но было много кинематографистов, журналистов, зрителей, которые убежденно считали, что при всех достоинствах и сильных сторонах фильма Феллини не ему следовало присуждать главный приз; покоренные поэзией и человечностью «Баллады о солдате», они своими шумными протестами против решения жюри голосовали за советский фильм. В Сан-Франциско должна была состояться вторая фестивальная встреча этих двух фильмов. И не состоялась...

Накануне открытия фестиваля был организован симпозиум, в котором приняли участие режиссеры Эдуард Дмитрык (США), Жан Ренуар (Франция) и наш Григорий Чухрай.

Выступавший первым Чухрай рассказал о принципах советского кино, о подготовке молодых актеров, о роли режиссера в процессе создания фильма. Его слова — «мы выпускаем фильмы не для того, чтобы делать деньги. У нас нет продюсеров, многие их функции выполняют сами режиссеры» — вызвали большое оживление в зале. Особенно сенсационным показалось американским слушателям сообщение Чухрая о том, что на «Балладу» он истратил денег меньше, чем было предусмотрено сметой, и остаток вернул студии, государству.

Словно бы полемизируя с советским режиссером, Эдуард Дмитрык заявил: «А мы в Голливуде делаем фильмы для того, чтобы делать деньги. И не надо искать в этом только плохое. Американские кинематографисты стремятся к тому, чтобы их фильмы имели успех, откликались на требования зрителя. Не заключен ли в этом стремлении своеобразный демократизм?»

Однако факты, приведенные Дмитрыком, свидетельствуют о том, что забота о кассовом успехе очень часто оборачивается против искусства. «Стремиться к успеху и потакать вкусам всякого зрителя, — говорил Дмитрык,—это не одно и то же. Мы должны давать зрителям то, что нравится нам и что, мы надеемся, они тоже полюбят». Но на пути «художнического самовыражения» стоят преграды, которые сами американские кинематографисты называют диктатом доллара. Новейшая история Голливуда наполнена фактами подчинения художников этому диктату, фактами отступлений от ранее провозглашенных демократических принципов (известно, что такие отступления совершал Дмитрык).

Диктат доллара проникает во все поры кинематографического производства и творчества. Для любого режиссера, скажем, бесконечно важен выбор сюжета и сценария. Но чтобы тот или иной сценарий был принят, надо заинтересовать хозяев денежным успехом будущего фильма.

Денежные расчеты определяют и репутацию режиссера. Предположим, рассказывали нам американские кинематографисты, режиссер поставил фильм, который оказался очень прибыльным. Репутация такого режиссера высока, даже если он не выразил в фильме всей полноты своих замыслов, даже если он пошел на какие-то компромиссы. Но вот тот же режиссер ставит новый фильм, воплощающий все, ради чего он пришел в искусство. Фильм много дает искусству, но не собирает таких же толп зрителей, как первый фильм. Это будет воспринято как провал, репутация режиссера покатится вниз.

Подлинно творческая работа над фильмом затрудняется тем, что сценарным делом в Голливуде занято много ремесленников, сочиняющих сценарии без раздумий над жизнью, без ощущения живой души искусства. Они поставляют киностудиям десятки и сотни шаблонных произведений, рассчитанных на кассовой успех у испорченного Голливудом зрителя.

Погоня за прибылью определяет не только характер кинопроизводства, но и его географию, количество выпускаемых фильмов, место их съемки.

В последние годы Голливуд резко сократил выпуск фильмов. В чем дело? Что произошло? С этими вопросами мы обращались ко многим кинематографистам и критикам. И вот какая картина вырисовывается из их ответов.

В былые времена процветающий Голливуд выпускал по 400 и больше фильмов в год; прибыли были огромные. На волне производственного и финансового успеха профессиональным объединениям удалось добиться очень высоких ставок почти для всех категорий работников кинопроизводства. Скажем, оператору положено две тысячи долларов в неделю, бутафоры, осветители получают около двухсот долларов в неделю. Система звезд, рекламная шумиха вокруг стоимости фильма породили свистопляску актерских гонораров; некоторые звезды получают по восемь и больше тысяч долларов в день, даже если это день простоя. К расходам на оплату режиссеров, операторов, актеров, других участников кинопроизводства прибавились возросшие налоги, достигшие ныне весьма внушительного процента прибылей.

Положение кинопромышленников еще больше осложнилось, когда конкурирующее с кинематографом телевидение приобрело нынешний размах. Чтобы сохранить зрителя, голливудские продюсеры стали делать фильмы с очень сложной постановочной техникой, с кадрами и сценами, съемка которых требует огромных денежных затрат.

В результате сложилось положение, когда производство фильмов в Голливуде перестало приносить прежние выгоды. Резкое, невиданное увеличение себестоимости фильма и падение прибылей толкнуло голливудских продюсеров на поиски зарубежной базы: там и налоги меньше и ставки работникам ниже. В настоящее время голливудские продюсеры делают очень много фильмов за рубежом — в порядке совместного производства или просто арендуя студии и съемочные площадки. Это не только удешевляет фильмы, но и помогает распространению влияния американского кино за пределами США. Американские продюсеры идут на это даже ценой резкого сокращения производства фильмов в Голливуде, обрекая на недогрузку и полный простой многие голливудские павильоны.

Но вернемся в зал симпозиума.

Вслед за другими об отношениях режиссера с хозяевами кинопроизводства и зрителями говорил и Жан Ренуар. Он вспомнил о «счастливой молодости Голливуда», — то была пора интересных фильмов. Даже «вестерны» тех лет, обладавшие прелестью новизны и свежести, увлекали зрителей. Потом, как это бывает и с человеком, пришли богатство, слава, положение, а счастье ... ушло. Доллар получил слишком большую силу в сегодняшнем Голливуде.

Для создания фильма во Франции, сказал Ренуар, перемешивая шутку с горестными размышлениями, надо найти богатого человека, в достаточной степени влюбленного в ведущую киноактрису, чтобы он согласился финансировать фильм с ее участием. Но это не единственный путь. Существуют и другие. И вообще во Франции трудно найти какой-то общий принцип — преобладает анархия. Может быть, это и хорошо: анархия лучше голливудской и всякой иной организации, которая мешает художнику выразить себя...

Ренуар заявил о своем решительном несогласии с теми художниками, которые идут за зрителем даже тогда, когда зритель предъявляет искусству пошлые требования. Он сравнил зрителя с невестой. Что мудрее — потакать всем ее капризам или попробовать сделать ее лучше?.. Ренуар много говорил о призвании художника, о защите красоты, человечности.

Слушая рассуждения маститого режиссера, я подумал: не является ли восхваление анархии, которое нас так удивило в его выступлении, своеобразной формой самозащиты художника, живущего в обществе, где «организация кинопроизводства» чаще всего оборачивается его подчинением денежному мешку? Ведь в словах Ренуара не было и намека на эгоцентризм индивидуалиста, упивающегося капризами мысли — в них слышалась горечь, а не игра парадоксами...

ПОБЕДА «БАЛЛАДЫ О СОЛДАТЕ»

На открытии фестиваля выступали мэр города Джордж Кристофер, Жан Ренуар, одна из самых любимых актрис нашей юности Мэри Пикфорд (говоря о значении кино для взаимопонимания народов, она вспомнила о своей поездке в Россию, где и без знания языка она встретила много друзей).

Первым на фестивале был показан французский фильм «Любовные игры», поставленный двадцатисемилетним режиссером Филиппом де Брока (сценарий написан им же в соавторстве с исполнительницей главной роли Женевьевой Клюни — по ее рассказу).

Фильм, аттестованный программой как «пенистая, очаровательная, веселая искорка на гребне французской «новой волны», рассказывал историю молодой женщины, которая живет с художником, не желающим обременять себя семейными заботами. Когда их общий старый друг делает Сюзанне — так зовут героиню — предложение, она решает бросить своего непутевого художника. Но в последний момент, неожиданно для зрителя и для обоих влюбленных в нее, передумывает...

В фильме есть немало живых комедийных сцен, поставленных просто и натурально — в манере, получившей сейчас широкое распространение на Западе. Но вся история трех друзей развивается вне реальной среды; она не имеет фона; герои лишены жизненных связей — их поведение, переживания, эмоции замкнуты в рамках парадоксальных отношений внутри «треугольника». В результате такой узости сюжета и действия поэзия любви то и дело оборачивается воспеванием первозданных чувств, не обогащенных духовным и эмоциональным опытом современного человека.

Во второй фестивальный вечер мы смотрели заменивший «Сладкую жизнь» новый фильм Росселини «В Риме была ночь». Зрители и пресса отмечали драматизм и правдивость фильма в изображении трех воинов, бежавших из фашистского плена. Некоторые рецензенты указывали, правда, на растянутость ряда сцен, но все сошлись на признании актерского искусства Джиованни Ралли, Сергея Бондарчука и других исполнителей.

Немало споров вызвал третий фильм — «Чужой стучится в дверь» (режиссер Йохан Якобсен, автор сценария Финн Метлинг).

Сюжет фильма чем-то напоминает «Сорок первый». Герой и героиня — враги, которых свела любовь. «Чужой», постучавшийся в дверь,— фашист, бежавший от правосудия. По ходу действия мы постепенно начинаем догадываться, что это и есть гестаповский палач, который истязал, а потом и убил мужа героини. Когда женщина узнает о прошлом своего любовника, когда она видит, что, и уходя из ее дома, он остается нераскаявшимся фашистом, исповедующим человеконенавистнические принципы, она стреляет.

О «Сорок первом» заставляет вспомнить не только похожесть сюжетной схемы, но и музыка: местами она повторяет, слегка варьируя, музыкальные темы чухраевского фильма. Все это невольно наталкивает на мысль о полемике, подчеркнутой заимствованиями.

В «Сорок первом» показаны люди суровой судьбы. Но жестокость борьбы, в которой они участвуют, не убивает человечности. Человечность, нравственная красота героини фильма проявляется и в ее идейности, преданности революционному делу, и в любви, в финальном выстреле Марютки в «синеглазого», который так и остался врагом...

Когда я смотрел датский фильм, у меня все более крепло ощущение: не столкновение фашиста и вдовы антифашиста, не конфликт двух философий занимает его создателей; их интересует «психологический» эксперимент: как же поведут себя мужчина и женщина, ввергнутые недавней историей во вражду, а сейчас соединенные страстью? На экране перед изумленным зрителем развертываются редкостные по откровенности эротические сцены. Во время одной из таких сцен происходит решающее разоблачение фашиста. Но страсть подавляет ужас открытия. Страсть показана как сила, уравнивающая палача и жертву,— оба они ее рабы.

Герой фильма настойчиво твердит — все люди грешны. Героиня робко возражает ему. Однако ее возражения фактически отметаются всем развитием действия: ведь помимо логики словесных перепалок есть логика сюжета по его главному драматическому ходу. И этой логикой внутренне подрываются и переживания героини, вызванные изменой мужу, и ее несогласие с бывшим гестаповцем, ратующим за всепрощение и забывчивость. В результате получается, что фильм, который должен быть гневным, становится примиряющим, несмотря на финальный выстрел: использование модных сейчас в западном кино сексуальных мотивов убивает, дискредитирует антифашистскую тему.

Многие американцы говорили о фильме «Чужой стучится в дверь» с недоумением и осуждением. Но нашлись и такие, кому фильм пришелся по душе.

Как-то на одном из приемов вначале фестиваля мы разговорились с бизнесменом, который занят оборудованием квартир. Выяснилось, что он в добавление к своей основной профессии собирается издавать журнал, рассказывающий о всех новых фильмах.

— Почему вы решили заняться журналом?

— Как почему? Чтобы делать деньги.

Всеми интонациями своего ответа он показал мне, насколько наивен и даже нелеп был мой вопрос.

Мы встретились через несколько дней.

— Ну как вам нравится фестиваль? — спросил я.

— О, я видел замечательный фильм.

— Какой же?

— «Чужой стучится в дверь».

С одобрительным отзывом о фильме выступил Пейн Никербокер из «Сан-Франциско кроникл». В своей статье он сообщил, что в Дании вокруг фильма идут дискуссии, особенно много споров вызвали две откровенные сексуальные сцены. Однако сцены эти, по мнению Никербокера, нужны не для сенсаций, они существенны для сюжета. В подтверждение своей точки зрения критик привел выдержки из рецензии «Католик уикли» (Дания). Герои фильма, говорится в ней, «нуждаются друг в друге только как мужчина и женщина, и две сильные эротические сцены — предмет многочисленных споров — имеют свое оправдание в том, что здесь, когда мужчина и женщина находятся в состоянии наибольшей интимной близости, они особенно далеки друг от друга... Впервые за многие годы датский фильм преуспел в выражении истинной этики без банального морализирования и фальшивой искусственности».

Так под пером критиков из «Сан-Франциско кроникл» и «Католик уикли» порнография стала средством борьбы против морализирования и фальшивой искусственности, а подмена антифашистской темы исследованием всесокрушающей силы телесных страстей — лучшим выражением истинной этики!

В четвертый вечер фестиваля состоялся показ «Баллады о солдате». Но о нем — после.

Горячо был принят участниками фестиваля чехословацкий фильм «Ромео, Джульетта и тьма» (авторы сценария Иржи Вайсс и Ян Отченашек, режиссер Иржи Вайсс). Это полный драматизма рассказ о чешском юноше, который прячет у себя на чердаке скрывающуюся от гитлеровцев еврейскую девушку. Создателей фильма интересуют прежде всего психология и нравственные качества действующих лиц — не сюжетные перипетии, а истории характеров выдвинуты на первый план. Фильм трагедиен по своему духу и финалу: юные влюбленные погибают. Но трагедийная тема развивается в нем как тема человеческого мужества и благородства. Фильм проникнут поэзией любви и верой в человека.

Одним из сильнейших на фестивале оказался мексиканский фильм «Макарио» (автор сценария Б. Травен, режиссер Роберто Кавалдон, оператор Габриэль Фигероа), рассказывающий о бедняке (его роль проникновенно играет один из лучших актеров мексиканского кино Игнасио Лопес Тарсо), который всю жизнь мечтает наесться досыта. Съесть целого гуся. Одному. Ни с кем не делясь. Таков опредмеченный идеал его жизни. крайняя точка самой дерзкой мечты.

Сжалившись, его жена (Пина Пеллисер) украла гуся для своего мужа. Зажарив гуся, она отправила Макарио в лес, подальше от голодных детей, которым он обычно отдает последний кусок. В лесу Макарио встречает Дьявола; это добрый молодец с усами и шпорами, вкрадчивый и наглый одновременно. Он просит половину гуся, обещая бедняку неслыханные блага. Макарио отказывает. Идет дальше, чтобы найти еще более укромное местечко. Встречает Бога — в облике благостного старца. Тот тоже просит половину гуся. Макарио и ему отказывает — ведь бог владеет всем на свете и может взят все...

К Макарио подходит Смерть — в облике изможденного мужчины в широкополой шляпе и черном плаще. Смерть тоже просит полгуся, и тут Макарио не выдерживает... За доброту свою он получает чудодейственную жидкость, излечивающую все болезни. Макарио становится знаменитым лекарем. Его семья наконец-то имеет пищу. Они переселяются в новый дом. Слава Макарио ширится. Тогда против него ополчаются врачи, церковь, полиция. Его сажают в тюрьму, дом его подвергают разгрому.

В конце фильма жена Макарио вместе с соседями ищет не вернувшегося из леса мужа. Находит его мертвым, а около него лежит недоеденная половина гуся: все происшедшее представлено как сон, как сказка. Однако фантастика сказки не мешает фильму быть очень реальным в большом и малом. Суровый колорит «Макарио», графическая строгость кадра, неторопливый, но внутренне напряженный ритм действия помогают создателям фильма передать трагедию бедняка сильно и впечатляюще.

Какими-то особенностями своей стилистики мексиканскому фильму близок американский фильм «Побег» (сценарий его написан Бэрнби Конрадом по рассказу Джона Стейнбека, режиссер фильма Луис Биспо, оператор Верне Карлсон). Действие происходит в Калифорнии, главный герой — мексиканский юноша Пепе (его роль исполняет молодой талантливый актер Эфрейн Рамирез). Так же как и в «Макарио», режиссер и опера-

8*

тор стремятся к выразительной строгости и графической простоте кадра. Но в фильме Биспо нет того драматургического богатства в изображении человеческих отношений, глубины в обрисовке характеров, какие отличают «Макарио». Четыре пятых фильма — это кинематографический рассказ о том, как три бандита преследуют юношу, который ударил ножом их приятеля, защищая от оскорблений свою случайную знакомую. Новеллистическая краткость исходного сюжета не давала достаточного материала для полнометражного фильма. Его авторы пошли на искусственное удлинение сюжета чисто кинематографическими средствами, полагая, что бесконечным панорамированием, динамикой сцен погони они создадут необходимое драматическое напряжение. Этого не произошло. По началу фильм смотрится с интересом, потом интерес постепенно падает. Событие превращается в зрелище, напряжение и динамика, не подкрепленные развитием действия, перестают волновать зрителя; в игре актера, поставленного перед необходимостью все время варьировать страх и упорство преследуемого, появляется монотонность.

Напряженная тишина царила в зрительном зале «Метро тиэтр» в тот вечер, когда там шел шведский документальный фильм «Майн кампф» (режиссер Эрвин Лейзер). Американские мужчины и женщины в большинстве своем не встречались лицом к лицу с фашистским зверем, не видели опаленных земель, по которым прошли гитлеровские полчища. И вот перед ними — зафиксированная на пленке история зарождения, подъема и падения фашизма. Сила документов, обличающих фашизм и его преступления, искусный монтаж — все это потрясло аудиторию.

Но те, кто видел «Майн кампф» раньше, в дни Каннского фестиваля, говорили мне о возмутивших их купюрах в фильме — перед показом в США из него вырезали сцены освобождения Смоленска Советской Армией, некоторые другие кадры, показывающие героизм советских воинов. Эта попытка умалить под влиянием «холодной войны» решающий вклад нашей армии в разгром гитлеризма не к лицу кинематографистам, претендующим на документальную объективность в рассказе о борьбе народов против фашизма.

Были на фестивале еще несколько интересных фильмов. Но вперемежку с ними мы просмотрели много произведений, которые наталкивают на весьма грустные раздумья.

Я не хочу сгущать краски и говорить сейчас о всей западной кинематографии: явление это очень сложное, противоречивое, и одной даже очень гибкой формулой его не охватить. Но и не гонясь за всеопределяющими обобщениями, хочется все же сказать о тенденции, достаточно отчетливо проявившейся в ряде фильмов фестиваля. Сопоставление этих фильмов с произведениями прошлых лет показывает, что многие кинематографисты либо повторяют пройденное, либо увлекаются бесперспективными экспериментами: оказавшись на распутье, они назойливо демонстрируют внешнее новаторство, которое не таит в себе никаких обещающих открытий.

Модные увлечения иногда бывают признаком малой талантливости художника: необычностью оболочки он пытается украсить пустоту, щегольством «сверхоригинального» приема возместить отсутствие оригинального содержания. Но сейчас речь не о бездарностях: если бы только они выступали апостолами новой моды, тут не было бы повода для раздумий, не было бы проблемы.

И «Любовные игры» и «Чужой стучится в дверь» поставлены и сыграны людьми талантливыми. Безусловно талантлив и Джон Кассавитис — постановщик американского фильма «Тени».

В программе фильма значится: «Сценарий — импровизация актеров и Джона Кассавитиса»; в ней говорится также, что каждому актеру был дан лишь эскиз характера и каждый импровизировал свою роль, соединяя ее с другими в общем сюжете. Так делался фильм, который некоторые критики поспешили объявить одним из открытий на новых путях мирового кино.

История искусства знает превосходные эпиграммы, стихотворные послания, песни, рожденные мгновенным порывом вдохновения, в порядке импровизации создано немало великолепных эпизодов в знаменитых фильмах. Но можно ли в порядке импровизации создать целый полнометражный фильм?

Работа Кассавитиса весьма аморфна по своей внутренней структуре, художественная мысль фильма туманна, в развитии действия нет истинного единства, скороговорка в одних эпизодах, утомляющая затянутость других ослабляют их эмоциональное воздействие, нередко мешают проникнуть в мотивы поступков и ход мыслей героев.

Эксперимент Кассавитиса рожден стремлением к натуральности, к подлинности кине-

матографического образа. Широко распространившееся сейчас на Западе это стремление рождает фильмы, стилистика которых допускает вмонтирование в ленту целых сцен, заснятых прямо на улице,— без актеров, без режиссерской «организации» снимаемого эпизода: куски жизни переносятся на экран в своей нетронутой шероховатости и натуральной живописности.

Некоторые критики и кинематографисты задаются вопросом: это новое увлечение — не реакция ли на буржуазные фильмы, в которых правда жизни загораживается красивыми кинематографическими выдумками? Очевидно, еще не пришло время для окончательных ответов на такие вопросы: явление, о котором идет речь, нуждается в изучении. И потом: «натуральные» фильмы неоднородны по своему содержанию, направленности и вызвавшим их исходным намерениям. Но уже сейчас можно сказать, что у авторов фильмов, подобных «Теням», стремление к натуральности, подлинности не рождено страстной жаждой познания, желанием понять, правдиво показать жизнь ради ее переделки.

Когда смотришь этот фильм, лишенный всепроникающей идеи, так и кажется, что подчеркнутая натуральность его сцен— только прием. Прием художника, который видит перед собой трезвого, даже чересчур трезвого зрителя-скептика. Раньше кинематографисты поражали его экзотикой вычурного кадра, монтажными трюками, замысловатыми иносказаниями и символами. Все это ему приелось. Что же делать? Может быть, попробовать удивить его правдой? И вот на экране возникают «натуральные» уличные драки, сценки в кафе, встречи любовников, показанные с бесстыдной откровенностью, разговоры, словно бы подслушанные случайным прохожим... Все изображается с такой натуральностью, словно экран это не экран, а простое окно, через которое зритель видит жизнь действующих лиц, сам оставаясь невидимым, не мешая своим присутствием.

Все как в жизни... Но как мало мы узнаем о жизни из такого рода фильмов! Художественное освоение мира со всеми его противоречиями заменяется в них кадрированием «абсолютно натуральных» сценок; в их пестром мелькании не виден «исторический поток», неуловимы силы и закономерности, определяющие его движение; скорее всего эти силы и закономерности неведомы и самим художникам, острое ви́дение деталей не принесло им необходимой социальной зоркости.

Старательное приближение к абсолютной натуральности в тех формах, какие используются в «Тенях» и других подобных фильмах, нередко отдаляет художника от большой правды, ослабляет познавательную силу искусства.

Стремление к простоте и подлинности каждого кадра, каждого слова живет и в «Балладе о солдате». Тут есть внешнее сходство с исканиями многих западных кинематографистов. Но только внешнее.

«Балладу о солдате» создали художники, которые заинтересованы в правде социально, жизненно, просто, как люди и граждане, а не только как кинематографисты, ищущие выигрышную деталь. Они жить без правды не могут — без нее нельзя бороться и строить. И они не хотят кого-то удивлять правдой, натуральность для них — не прием. Они видят перед собой не скептика с иронической усмешкой, а единомышленника и друга. В их отношениях со зрителем нет и намека на позицию, которую можно выразить словами: «Вот мы сейчас тебе покажем!..» Они словно бы говорят своему зрителю: давай вместе вглядимся в жизнь, в ее подробности, чтобы оценить не только их многокрасочность, но и содержательность — ведь за малым и в малом часто таится великое.

Что, казалось бы, проще: молодой солдат едет на побывку к матери, по дороге влюбляется; при дорожных встречах одним помогает, других осуждает. А между тем в незатейливых эпизодах этой нелегкой солдатской «одиссеи» проявляется великая сердечность великого народа, непреклонная верность долгу, суровость и нежность, нравственная требовательность, доходящая до беспощадности, и душевная доброта, самозабвенная отзывчивость к чужому горю...

Показ «Баллады о солдате» стал самым большим событием кинофестиваля в Сан-Франциско. В день премьеры зал был переполнен, зрители сидели даже на лестницах амфитеатра. После финальных кадров фильму аплодировали долго и бурно. А на утро, при повторном показе, весь зал встал и пятиминутной овацией приветствовал советский фильм и его создателей.

Пресса была единодушна в оценке «Баллады». С восторженной статьей о фильме выступила газета «Сан - Франциско Ньюз колл буллитин». Автор статьи Пол Спигл писал: «Боже успаси, чтобы на членов жюри ока-

зали влияние какие-либо заявления со стороны, и тем более мое, но если русский фильм «Баллада о солдате», который в субботу вечером осветил «Метро тиэтр», не имеет шансов на первую премию, то значит с моими способностями критика что-то неладно». Далее критик, поставивший на фильм свою профессиональную репутацию, писал о захватывающем исполнении главных ролей Жанной Прохоренко и Владимиром Ивашовым: «Их сцены были такими нежными и привлекательными в тонком изображении любви, что руки в зрительном зале инстинктивно потянулись друг к другу, чтобы сомкнуться в ощущении внезапного, вновь обретенного чувства. Но все это заслуга не только их одних. Превосходны остальные актеры, особенно часовой-взяточник у поезда, а в режиссуру Григория Чухрая, как мне кажется, было бы трудно внести улучшения».

Прекрасной, трогательной без сентиментальности, полной тепла и доброты картиной назвал «Балладу» Пейн Никербокер из «Сан-Франциско кроникл»: Тереза Лоуб Коун («Окланд трибюн») особо отмечала «триумф режиссера фильма».

«Даже если советский фильм «Баллада о солдате» не получит Большой приз Международного кинофестиваля в Сан-Франциско,— говорилось в статье Билл Ши в «Филм дэйли»,— русская делегация, приехавшая с картиной, сможет привезти домой очень хорошую новость о том, что фильм взял штурмом местных зрителей на субботнем просмотре».

Пресса отметила, что «Баллада» подняла весь тонус фестиваля, определила его дух. Чарльз Эйнстин, один из редакторов «Сан-Франциско экзаминер», выступил со статьей, которая называлась «Год, в который фестиваль в Сан-Франциско стал взрослым». «Такого успеха фестиваля, как в нынешнем году, мы даже не ожидали,— писал он.— Первый фестиваль состоялся здесь в 1957 году, и три прошедшие года послужили для закладки фундамента. Тем более ярким оказался прорыв этого года. И за это мы должны благодарить русских. Присутствие в Сан-Франциско их фильма «Баллада о солдате», а также его режиссера и двух молодых звезд — все это вместе взятое превратило соревнование с превосходной программой в событие мирового значения».

Жюри фестиваля было единодушным в признании «Баллады о солдате» лучшим фильмом фестиваля. За лучшую режиссуру награду «Голден гейт» («Золотые ворота») получил Григорий Чухрай. Наградой была отмечена еще одна работа советских кинематографистов — чудесный короткометражный фильм «Месть», поставленный Ириной Поплавской по рассказу Чехова с М. Яншиным в главной роли.

Награда за лучший сценарий была присуждена Яну Отченашеку и Иржи Вайссу, авторам чехословацкого фильма «Ромео, Джульетта и тьма». Наградами отмечены актеры: Джиованна Ралли («В Риме была ночь»), Тэни Китабаяси («Дневник Суэко»), Игнасио Лопес Тарсо («Макарио»), Меммо Каротенуто («Маленький проводник из Тормеса»).

Из короткометражных фильмов награды — по разным разделам — получили: румынский «Гомо сапиенс», югославский «Пулеметная симфония», венгерский «Бессмертие», американские «День художника» и «Поу Уоу», французский «Выкорчевывание», канадский «Хулиганы».

Специальными наградами сверх установленных программой фестиваля были отмечены: документальный фильм «Майн кампф» и музыка к фильму «В Риме была ночь». На заключительном приеме награды «Голден гейт» — так решили городская комиссия по искусству и руководство фестиваля — были вручены также членам жюри фестиваля.

Решение жюри вызвало активные отклики прессы Сан-Франциско, Нью-Йорка и других городов Америки. Все газеты подчеркивали, что советские кинематографисты увозят с собой три награды, включая главную. В газетах появились статьи о «триумфе русских».

С тех пор прошло немало дней. Настало время, сопоставляя «Балладу о солдате» с другими фильмами, нашими и зарубежными, подумать о выводах, которые должны быть сделаны из ее успеха.

В нашей печати и на дискуссиях кинематографистов были случаи, когда отдельные наши товарищи с особым пристрастием критиковали советские фильмы, завоевавшие успех на западном экране. Такой повышенно острой критике подвергались, как известно, и «Летят журавли» и «Сорок первый», та же «Баллада о солдате». По логике чересчур рьяных критиков получалось, что фильмы эти приобрели там популярность благодаря тому, что их авторы приспосабливаются к загранице, перенимают привычные для зарубежного зрителя приемы, мотивы и крас-

ки. На основании подобных предположений в фильмах, о которых идет речь, начинали выискивать элементы, общие с западным кинематографом, и умалять или вовсе не замечать всего того, что определяет их советское своеобразие, принадлежность национальной традиции, верность принципам социалистического реализма.

Логическим продолжением такой критики являются рассуждения о том, что неуспех некоторых других наших фильмов за границей объясняется не художественной их маломощностью, а тем, что их авторы более решительны и непримиримы, чем Калатозов и Чухрай, в защите советского естества своего искусства.

Выступлений такого рода было мало. Но они были, и о них следует сказать со всей прямотой и определенностью. Позиция товарищей, занимающихся такого рода критикой, неплодотворна для нашего искусства. Есть в ней какая-то трудно объяснимая беспомощность: борьба за международный экран еще только развертывается, а они уже возвещают неизбежность нашего поражения. И даже считают это поражение, неуспех того или иного фильма за рубежом чуть ли не доблестью.

Точности ради надо сделать одну оговорку: бывают фильмы, которые много выигрывают в восприятии людей, знающих жизнь их героев по своему личному опыту,— тут каждая деталь узнаваема, каждая вызывает вихрь воспоминаний и ассоциаций. Скажем, сверстники героев фильма «Добровольцы», комсомольцы 30-х годов — я это по себе знаю — смотрели этот фильм с особым волнением. Очевидно, он не вызывает таких же волнующих ассоциаций у тех зарубежных зрителей, которым неведомы исторический опыт и судьба нашего поколения. Им мало намеков, штрихов, деталей, разбросанных по фильму, чтобы на всю мощь заработала эмоциональная память. Им нужны развернутые, убеждающие своей полнотой и цельностью картины жизни, разработанные с психологической точностью истории характеров. Разумеется, от такого неполного принятия «Добровольцев» определенными категориями зрителей фильм этот не становится хуже.

Но существование фильмов, которые в силу определенных особенностей своего содержания на советского зрителя действуют сильнее, чем на зарубежного, не может, не должно помешать нам сделать правильные выводы из того факта, что именно «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и другие классические фильмы советского кино оказались наиболее победоносными, покоряющими и за рубежами нашей Родины.

Перебирая в памяти встречи на американской земле, разговоры о «Балладе», рецензии прессы, я снова и снова повторяю главный вывод: «Баллада о солдате» побеждает не приспособлением к чьим-то вкусам и привычкам — побеждает правда фильма, побеждает его гуманизм, в котором общечеловеческое начало обогащено социалистической идейностью, чертами и особенностями советского характера, побеждает большое искусство, в котором художественное мастерство органично соединено со страстным отношением к жизни. Перед этим искусством бессильными оказались предубеждения, о которых я упоминал в начале статьи. Более того, даже люди, не знавшие войны, почувствовали мужество, человечность, душевность русского солдата, переживания его родных и товарищей в дни военной грозы.

А это дорого стоит!

МЕЖДУ ПРОСМОТРАМИ

В дни фестиваля членам советской делегации довелось встречаться с десятками американских журналистов и критиков. Буквально не проходило дня без двух-трех интервью, о которых нас просили корреспонденты газет и журналов, радио и телевидения.

Вспоминая десятки встреч с журналистами в Сан-Франциско и Нью-Йорке, не могу не сказать об одной их особенности, неприятно поразившей нас. Чем дальше, тем больше удивляла нас одинаковость вопросов, которые задавались во время интервью. Корреспонденты разных газет и журналов, словно сговорившись, спрашивали все об одном и том же: как стал критиком, режиссером, артистом? сколько зарабатываешь? и т. п. Они не только одинаково спрашивали, но одинаково реагировали на наши ответы, одинаково шутили...

Было бы прямой несправедливостью сказать: так делали все. Нет, среди интервьюировавших нас журналистов были люди вдумчивые, образованные, с ними было интересно разговаривать, при несогласии — спорить. В спорах часто возникали естественные неожиданности, рожденные движением мысли.

Я как-то спросил одного из таких думающих журналистов: «Почему среди ваших коллег так много «близнецов» с шаблонным набором вопросов и мыслей?»

— Вопросы любого журналиста зависят от того, для кого он работает,— ответил мне мой собеседник.

— Но не кажется ли вам, что если разные журналисты задают одинаковые вопросы, а их газеты вдалбливают в читательское сознание одинаковые сведения, то это унифицирует, обезличивает и пишущих и читающих?

— Может быть, в каком-то отношении вы и правы,— после долгой паузы ответил журналист.— Но не переоценивайте, пожалуйста, влияния нашей прессы: 75 процентов прессы выступало против Рузвельта, а Рузвельта переизбирали трижды. Большинство газет сейчас ратует за Никсона, а избран будет Кеннеди. Так бывает не только в политике. Пресса у нас — не такая уж сила, как вам показалось. И потом, если говорить о людях прессы, за пределами их профессиональных занятий остаются еще немалые возможности для сохранения и выражения индивидуальной неповторимости человека. Не надо думать, что интервьюировавший вас журналист весь высказался в своих вопросах.

Я понимаю, что в этих словах было много правды. Действительно, американская пресса не является точным барометром настроений и взглядов американцев. Верно и то, что шаблоны газетных интервью далеко не всегда отражают шаблонность мышления журналиста. Но несомненно и другое: американская пресса, а вместе с ней (и неизвестно, кто «эффективнее»!) и телевидение много делают для обезличивания и унификации человека. В Америке часто можно слышать высокопарные речи о расцвете индивидуальности в индивидуалистическом обществе частной инициативы и о конформизме, якобы господствующем в социалистических странах. Но наши непосредственные наблюдения показывают, как силен процесс обезличивания человека в современной Америке, как часто американцам, достигшим многого в развитии материальной цивилизации, не хватает духовного богатства, той культуры мысли и чувств, которая дается интенсивностью и разнообразием творческих усилий, раздумий, переживаний.

И тут дело не сводится к одному только влиянию прессы и телевидения. Мощной силой, формирующей эмоции и мысли американцев, является культ доллара. Я уже упоминал, что многие американцы отказывались понять Чухрая, когда он сообщил, что вернул «Мосфильму» остаток денег, не израсходованных на «Балладу». Журналисты, интервьюировавшие Жанну Прохоренко, искренне считали, что она кокетничает, когда на их назойливые вопросы о заработке и только о заработке Жанна отвечала: «Деньги для меня не главное».

Сопровождавший нас в поездке работник фирмы, которая приобрела право на прокат «Баллады» в США, как-то рассказал мне о своем споре с приятелем по поводу артистических достоинств очередной голливудской знаменитости. На замечание о том, что это плохая актриса, его приятель ответил: «Как плохая?! Она же получает за роль миллион долларов». Это было сказано в качестве последнего аргумента, заменяющего все эстетические соображения, решающего все споры.

Характерно, что разговоры о гонорарах звезд не сходят со страниц специальной и общей прессы. Разговоры эти возникают при каждом удобном случае и даже без такого случая; ведутся они в самых разнообразных вариациях. Скажем, в один из дней фестиваля мы прочитали в «Ньюс колл буллитин» такую заметку: «Элизабет Тейлор дала достойный ответ тем, кто намекал, что она слишком располнела для того, чтобы начать сниматься в миллиондолларовой роли Клеопатры». И далее приводятся последние данные портновских измерений фигуры знаменитой актрисы: 38 — 24 — 36 дюймов...

Нет, не особенности актерского искусства интересуют журналиста и тех, кто вместе с ним обсуждает проблему: Элизабет Тейлор в роли Клеопатры. Не рассказал журналист ни о художественных замыслах и соображениях, определивших выбор актрисой этой роли или выбор актрисы на эту роль, ни о творческих исканиях, связанных с трактовкой образа. Журналиста интересуют прежде всего сумма гонорара и соответствуют ли габариты звезды этому гонорару.

Доллар очень часто, слишком часто определяет человеческие репутации и отношения во всех сферах жизни. Деловой человек, который слишком долго ездит на старой машине, не обменивая ее на более современную, легко может потерять уважение в том кругу, где его принимают, и даже лишиться доверия в делах: значит, что-то у него нелад-

но, на него нельзя положиться в бизнесе, на нем можно потерять деньги...

В погоне за долларом некоторые американцы часто проявляют чудеса изобретательности. Но одностороннее развитие человеческих способностей, использование все одних и тех же качеств за счет других, рассчетливая целеустремленность, переходящая в ограниченность интересов и забот, обедняют человека, лишают его духовной многогранности.

Этому обеднению способствуют не только пресса, телевидение, но и развлечения, лишенные духовного начала,— вроде пресловутого «стриптиза» или судорожных с эротическим уклоном танцев в затемненном дансинге под непереносимую для нормального уха музыку (мы однажды зашли в такой дансинг и даже наши молодые любители танцев Жанна и Володя больше пятнадцати минут там выдержать не могли).

Многое в этом направлении делает и американский кинематограф, выпускающий на экраны США десятки фильмов о похождениях преступников, об убийствах и сексуальных извращениях. Известно, что среди голливудских кинодеятелей есть сценаристы и режиссеры, которые сделали своей профессией угождение требованиям неразвитого или оболваненного зрителя. «Завлекательными» боевиками самого низкопробного свойства они завоевывают все новых поклонников; ради умножения своих доходов они старательно, используя все ухищрения рекламы, увеличивают популярность фильмов, развращающих мысль и чувство человека. Один из таких деятелей, режиссер Хичкок, мастер фильмов про ужасы и преступления, не остановился перед тем, чтобы выставить перед кинотеатром своего радиофицированного механического двойника, который «хичкоковским» голосом зазывал зрителей.

У создателей фильмов о преступлениях появились даже свои теоретики, пытающиеся весьма низменные меркантильные побуждения принарядить с помощью высокопарных сравнений и весьма вольных экскурсов в историю. Так, в одной из брошюр о Голливуде говорится: «Ни одна кинематографическая страна не должна извиняться за выпуск уголовных мелодрам. Сюжеты, трактующие преступление и насилие, с незапамятных времен были излюбленными драматическими сюжетами — задолго до изобретения кино. Преступления и насилия изобилуют, например, в древнегреческих трагедиях, в Ветхом завете и у Шекспира». Не правда ли, забавно: думая о долларе, теоретики от рекламы пишут о Ветхом завете и Шекспире!

Я должен еще раз оговориться: далеко не всем американцам нравится и это преувеличенное поклонение доллару, и стиль многих газет, и уродование телевидения шальной рекламой, и уголовные фильмы, и нахальное вторжение эротики в сферу развлечений. В оценке всех этих гримас американской жизни мы находили много единомышленников среди самих американцев. Но от этого не исчезают, не убавляются опасности, о которых идет речь.

В этой связи возникает вопрос, какую же позицию должны занимать те деятели культуры, которые понимают масштаб названных опасностей и не могут не думать о роли искусства в их преодолении.

Мы долго говорили об этом с журналистом Джоном Харрисом — одним из тех американцев, которым не по душе модные увлечения кинопродюсеров, рекламная вакханалия вокруг звезд и т. п. Но, соглашаясь со мной в оценке фильмов, переполненных ухищрениями секса, он добавил:

— Для того чтобы здраво оценить такие вещи, нужно смотреть разные фильмы. Смотреть и выбирать, что тебе нравится. Человек всегда должен иметь свободу выбора — она является для нас, американцев, непременным условием развития индивидуальности.

— Но жизнь и культура,— заметил я,— так устроены, что они всегда предлагают человеку выбор. Этот выбор существует и без наших дополнительных усилий. Нужно ли специально о нем заботиться? Не лучше ли подумать о развитии правдивого, гуманистического искусства, которое дает примеры и уроки, воспитывает мысль и чувство, культивирует человеческое в человеке, помогает людям выбирать в жизни не дурное, а хорошее? Ведь сама по себе свобода выбора не может оставаться благом безотносительно к тому, что выбирает пользующийся ею человек.

Упрямо защищая свой тезис о самоценности свободы выбора, Харрис начал рассуждать о разнице между детьми и взрослыми, о способности взрослых самостоятельно разобраться во всем, что встречается им в жизни. По Харрису получалось, что искусство не может заботиться о нравственном развитии своих потребителей, ибо чистейшей

самонадеянностью со стороны любого художника или критика было бы взять на себя задачу решать за взрослых людей, что хорошо, а что плохо, и предлагать им какие-то решения.

По этой концепции выходило, что ради свободы выбора надо предоставить каждому начинать все с самого начала, оставив в стороне духовный и художественный опыт, накопленный человечеством. Своей трактовкой «свободы выбора» Харрис обрекал на поражение любые попытки извлечь из этого опыта какие-то объективные критерии и выводы, использовать найденное вчера в сочетании с сегодняшним опытом как ступеньку для движения в день завтрашний.

Харрис фактически предлагал художнику или критику, своим единомышленникам, позицию наблюдателей, которые стоят в стороне и спокойно выжидают, что же выберет тот же американский кинозритель — «Марти» или очередной боевик, смакующий убийства. Художника, критика, журналиста, которые вторгаются в жизнь, чтобы тому в ней помочь, этому помешать, Харрис готов заподозрить в посягательстве на свободу выбора.

Но ведь есть еще свобода творчества в смысле свободной защиты своих идеалов, убеждений. Социально-активные, близкие народу художники давно уже сделали свой выбор: они не согласны оставаться пассивными наблюдателями, они воюют за человека и человечность, за свои передовые идеалы.

Художники, критики, проповедующие свободу выбора в индивидуалистически-буржуазном ее понимании, приветствуют позицию наблюдателя и отказывают в признании борцу. Объективно, хотят они того или нет, их деятельность приобретает охранительный характер. Свобода выбора в их понимании фактически означает: пусть все действительное остается неизменным, даже если оно не очень разумно. Пусть каждый выбирает, что хочет. Бороться с силами, обесчеловечивающими человека или просто мешающими развитию его индивидуальности? Но это опасно. Можно легко узурпировать свободу и оказаться в положении человека, навязывающего свои убеждения другим...

Может быть, заостряя мысль, я несколько упрощаю концепцию моего оппонента, но ведь именно таково реальное, конкретно-историческое содержание его философии.

Философия эта связана с восприятием действительности вне ее реального развития, с фактическим отрицанием развития. Ее сторонником легко может стать и самодовольный буржуа, считающий общественные порядки, способствующие его обогащению, лучшей формой человеческого существования. Ее сторонником может стать и человек, критически настроенный по отношению к буржуазным порядкам, но воспринимающий эти порядки как нерушимо устойчивое окончательное состояние общества. Обычный удел такого человека — скепсис, отчаяние. Истоки уродств в окружающей его жизни он ищет в неисправимом уродстве человека, мешая и себе и другим — если он художник, а не одинокий мечтатель—понять реальные, конкретно-исторические причины этих уродств.

Художник такого умонастроения обычно переносит свой скепсис, свои разочарования на героев: те переживают и обсуждают неустроенность жизни и дальше пассивного отчаяния не идут. Мироощущение героев таких фильмов, как «Сладкая жизнь» или «Гневное око», именно этого корня.

Такого рода фильмы могут быть очень сильными и тонкими в живописании уродств, в изображении и анализе психологии отчаяния. Но они не бросают лучей света в темное царство частнособственнического свинства.

Критическое отношение к недостаткам и уродствам буржуазной действительности приобретает оптимистически-действенный характер только в тех случаях, когда стремление к идеалу находит выход в действии, и это действие, процессы развития жизни становятся предметом художественного изображения, а вера в человека, в его лучшее будущее и желание помочь ему бороться за это будущее — внутренним пафосом творческих усилий художника.

Без такого пафоса художник может быть очень изощренным в живописании подробностей жизни, но он не поднимется до страсти познания ради преобразования жизни. Не отсутствием ли такого пафоса порождены современные опыты в жанре фильма-импровизации? На мой взгляд, эти опыты бесперспективны прежде всего потому, что они демонстративно отвергают идейную целеустремленность большого искусства. А без такой целеустремленности скользящий по жизни киноаппарат дальше отдельных удачно схваченных сцен пойти не может. Мысль художника — это не только конечный вывод, она организует саму ткань произведения, его образы, краски и ритмы.

И В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Беседы с журналистами приносили не только разочарования и усталость. Многие из них радовали нас тем, что в ходе разговоров проявлялась ненасытная любознательность американцев, желающих больше знать о нашей стране, о нашем искусстве. Эта же любознательность, возведенная в степень, проявилась и во время лекции о советском искусстве, которую меня попросили прочитать студентам киноотделения в Стэнфордском университете. Все эти встречи (а к ним надо прибавить беседы Чухрая, Прохоренко и Ивашова с кинематографистами в Голливуде), равно как и работа жюри фестиваля, его организаторов и руководителей, показали, что идеи холодной войны не пользуются поддержкой в кругах тех деятелей американской культуры, которые были объединены фестивалем.

Среди наших собеседников было немало американцев, чье сознание отягощено предрассудками в отношении Советской страны. Но в большинстве случаев эти предрассудки не мешали прямому и откровенному разговору: наши собеседники хотели узнать факты, хотели знать правду.

На той же лекции в Стэнфордском университете некоторые вопросы студентов звучали довольно-таки курьезно: видно было, что у спрашивающих под влиянием дезинформации все перепуталось в голове. Однако и эти вопросы, как правило, не были вопросами «с подковыркой», заданными с целью озадачить советского лектора. Просто спрашивающие имели неверное представление о нашей стране и теперь хотели докопаться до истины.

Однако в коридоре после лекции мы встретились и с такими слушателями (впоследствии оказалось, что это преподаватели и студенты отделения, готовящего «специалистов по России»), которые больше интересовались «проблемами» экранизации «Доктора Живаго», нежели правдой о Советском Союзе — именно ради обсуждения этих «проблем» они затеяли с Чухраем разговор об экранизации произведений художественной прозы.

И вспоминая о гостеприимстве и радушии всех тех, кто организовывал фестиваль, о нескончаемых разговорах со студентами киноотделения Стэнфордского университета и университета в Беркли, куда мы тоже ездили, с кинематографистами и литераторами, с журналистами и зрителями, я покривил бы душой, не упомянув о некоторых эпизодах, навеянных «холодной войной».

На третий день фестиваля в газете «Сан-Франциско экзаминер» появилась такая заметка: «Для четырех русских, приехавших на фестиваль в Сан-Франциско, были установлены такие же ограничения в поездках, как для Хрущева. Вчера, после того как Государственный департамент получил урок американской географии, эти ограничения закончились.

Устроителям фестиваля было сообщено, что пребывание этой четверки ограничено только чертой города, так же как в начале месяца пребывание Хрущева было ограничено Манхэттэном.

Позвонили в Госдепартамент в Вашингтон и сообщили, что аэропорт, куда прибыли русские, находится не в Сан-Франциско, а в Сан-Матео. После этого гостям было разрешено присутствовать на завтраке в их честь на винограднике Луиса Мартини в Сонома».

Был и такой случай. Когда наша делегация давала прием для участников фестиваля и прессы, четыре господина из эмигрантского отребья устроили пикет у входа. Попытавшись всучить нам пакостные листовки, они начали вопить: «Братья, вы — рабы, вы—нищие, угнетенные» — и далее в том же духе. Эти господа не угомонились и после того, как получили должный отпор членов советской делегации, — они начали раздавать свои вонючие листки нашим гостям. Это было на улице. А дальше обычно повторялась такая сцена: новый гость входит в клуб с листовкой в руках, на свету читает ее заглавие, бросает и идет поздороваться с устроителями приема. Так по лестнице, усеянной брошенными листовками, шли к нам наши гости...

Были и еще два-три эпизода, напоминавшие о том, что в Соединенных Штатах по-прежнему активны силы, раздувающие «холодную войну». Но заканчивая статью, мне хочется вспомнить о другом. Почти в каждом разговоре с американцами — вне зависимости от того, касался ли он экранного искусства или воспитания детей, журналистики или архитектуры — неизменно возникала тема мира, борьбы за мир. Многочисленные встречи в Сан-Франциско и Нью-Йорке показали нам, какое глубокое впечатление на американцев произвели выступления Н. С. Хрущева на сессии Генеральной ассам-

блеи ООН — страстные в защите дела мира, гневно-непримиримые в разоблачении его врагов.

Связывая проблемы борьбы за мир с фестивалем, многие американцы после его закрытия говорили нам: это было честное соревнование, давайте чаще встречаться на таких фестивалях — они тоже помогают сближению и взаимопониманию народов. Несомненно, что миролюбивые настроения, отразившиеся в таких пожеланиях, будут расти и в Америке, пробивая себе дорогу сквозь преграды и завалы, нагроможденные организаторами «холодной войны».

Нат. Смирнова

Играют куклы

Заметки о Втором международном фестивале объемных мультфильмов

Представьте себе, что вы присутствуете на необычном шахматном турнире. В нем участвуют на равных правах не только известные мастера, гроссмейстеры мирового класса, но и...школьники. Нечто подобное можно было наблюдать на Первом международном кинофестивале кукольных фильмов, проходившем в Румынской Народной Республике в 1958 году...

Прошло два года. И вновь в Бухаресте был организован большой творческий конкурс произведений кукольного искусства. На кукольном кинофестивале были показаны 34 фильма тридцати европейских, азиатских и африканских стран. Вспоминается последний день просмотра фильмов перед заключительным заседанием жюри кинофестиваля. В темноте в разгар сеанса раздается голос доктора Эл Рая — видного теоретика кукольного искусства Объединенной Арабской Республики. Он просит прекратить показ фильма «Дочь султана», представленного его страной, как явно не удовлетворяющего требованиям нынешнего фестиваля. Все отлично понимают: это первая работа молодой каирской киностудии, которая хороша для дебюта, но рядом с большими кинополотнами современных мастеров кукольного искусства она кажется наивной и технически несовершенной.

На этот раз художественный уровень большинства фильмов оказался совсем иным, чем на Первом международном фестивале. Здесь состязались сильные и сильнейшие. Это было состязание гроссмейстеров.

Если еще несколько лет назад художники Чехословакии, представляющие наиболее развитую кукольную кинематографию,— Иржи Трнка, Бжетислав Пояр, Гермина Тырлова, Карел Земан — пионеры и выдающиеся творцы этого искусства, не знали себе равных, то ныне с ними успешно конкурировали молодые кинематографисты Болгарии, Венгрии, КНР, Польши, Румынии, Советского Союза.

И не случайно, что большая работа Иржи Трнки «Сон в летнюю ночь», прошедшая с большим успехом во многих странах, при всех своих бесспорных достоинствах уже не представилась никому из зрителей Бухарестского фестиваля исключительным, из ряда вон выходящим художественным явлением. И хотя этот фильм получил Золотую медаль фестиваля, он не был единственным претендентом на первое место. «Сон в летнюю ночь» по-прежнему остается произведением непревзойденным по поразительной технике кукловождения и по своей масштабности (это пока единственный полнометражный цветной широкоэкранный кукольный фильм). Но ему, как считают многие, все-таки не хватает композиционной завершенности, да и стилистическое решение этой кукольной постановки одного из шедевров шекспировской драматургии кажется по меньшей мере спорным.

По общему признанию зрителей, любителей кукольного кино, устроителей фестиваля, членов жюри, бухарестский конкурс 1960 года наглядно продемонстрировал, что в последнее время объемная киномультипликация занимает все более почетное место

в непрерывно меняющемся соотношении искусств, берет на себя и решает все более и более сложные идейно-художественные задачи.

Вот, например, изобретательно и вдохновенно, с большой искренностью и простотой рассказывают китайские кинематографисты средствами кукольного кино (при помощи умело найденной изобразительной метафоры) о борьбе и победе китайского народа, о своей освободительной революции. Фильм «Вырезанный из дерева дракон» — экранизированная сказка (производство студии мультипликационных фильмов «Шанхай», его создатели: Юэ Лю, Чанг Чао-чун, Вен Чао-чен). В этой сказке фактически рассказывается о вчерашнем дне народного Китая и о судьбах еще порабощенных колониальных народов. Черный дракон — гроза и повелитель народа — уносит мальчика, сына искусного плотника Янга. Янг решает отомстить дракону — вырезать своего, деревянного дракона и послать его на бой со страшным чудищем. День за днем совершенствует свое творение Янг. Ненависть умельца к Черному дракону вдыхает жизнь в эту огромную деревянную скульптуру. Взмывает в небо его дракон и... разлетается в щепки: он не выдержал столкновения с огнедышащим Черным драконом. Совсем упал духом Янг. Но не оставляет он своего замысла. Вновь кипит работа. Но теперь уже вместе с ним трудится весь народ. Нового дракона куют из стали. И когда народный дракон взмывает в воздух, а за ним поднимаются маленькие, стальные драконята, созданные руками детей, Черный дракон терпит поражение. Народ празднует победу.

Издавна славятся китайские мастера тщательностью отделки куклы, в которой все, от маски до мелочей костюма, — произведение искусства. Не изменили этой традиции и создатели «Вырезанного из дерева дракона». Недаром он был встречен на фестивале аплодисментами. Зрители приветствовали не только удачную работу, мастерство, подлинный темперамент режиссера и оператора, хороший вкус художника, но и самую возможность поднимать в кукольном кино большие темы современности.

Утверждение этого своеобразного вида кино как одного из видов подлинного, серьезного искусства наглядно продемонстрировал на фестивале и наш советский фильм «Влюбленное Облако» (студия «Союзмультфильм», автор сценария Назым Хикмет, режиссеры А. Каранович и Р. Качанов, оператор М. Каменецкий) — поэтическая поэма о всепобеждающей силе любви, о бессмертии героя, пожертвовавшего собой во имя жизни других людей. Это талантливо рассказанная легенда о красавице Айшен, ее чудесном саде, Злодее, решившим погубить девушку, и Облаке, которое победило мрачные силы пустыни, спасло Айшен и цветущий оазис. Фильм благороден по мысли, изобретателен по исполнению.



«ВЛЮБЛЕННОЕ ОБЛАКО» (СССР). Режиссеры А. Каранович и Р. Качанов

В фильме всего несколько кукол, и борьба, которая составляет его содержание, полна подлинной динамики. Здесь нет ни полчищ врагов, ни страшных чудовищ — мрачных сил зла. Эти силы в двух куклах — Злодее и его коне (на глазах у зрителя возникающего из змея). Но какой истинной экспрессией наполнены многие сцены фильма! Особенно выразительны сцены, рассказывающие о том, как Злодей — одинокий властитель пустыни — подчиняет себе стихии природы, чтобы обрушить их на беззащитную девушку. Две куклы и несколько макетов,— а какие большие ассоциации вызывают они, когда их оживили умелые руки режиссера и художника!

Этот фильм по праву наряду с китайским, удостоен второй премии — серебряной медали фестиваля.

А вот совсем иная тема. Бжетислав Пояр, автор знаменитого фильма «На рюмку больше», обошедшего экраны многих стран мира, снова убеждает всех в безграничности форм выражения в кукольном кино идей и сюжетов современности.

...Идет по пустыне человек. Вокруг небо и песок — бесконечная желтая равнина. Че-



«ЛЕВ И ГАРМОШКА» (Чехословакия). Режиссер Б. Пояр

ловек — музыкант. В руках у него гармошка. Он наигрывает веселую песенку. Мелодичная и простая, она нравится звездам и луне, на звуки ее слетаются мошки, выбегают из своих нор ящерицы и лисы. Но песенка разбудила льва. Царь пустыни рассердился, вышел из своего логова — и проглотил человека вместе с его гармошкой, вместе с веселой песенкой. Но жизнь льва стала теперь сплошной мукой. Каждый его шаг сопровождается звуками гармошки, которую он проглотил. Лев ложится. Бежит. Падает. Гневно рычит. Но песенка всюду преследует его. Музыка пугает животных. Звери — добыча льва — разбегаются во все стороны. В конце концов царь зверей погибает от голода. Минули годы. И опять по пустыне идет человек. На его пути на маленьком песчаном холмике растет прекрасная роза. Он срывает ее. Песок рассыпается. Перед человеком — скелет льва. В окостеневших щупальцах-ребрах крепко зажата гармошка. Скелет рассыпается. Человек берет гармошку — и снова звучит веселая песенка, словно и не было никакого льва. Музыка нравится звездам и луне, на ее звуки слетаются мошки, сбегаются ящерицы и лисы...

Разве это не великолепно, когда так доходчиво и зримо, так лаконично и веско раскрывается идея бессмертия искусства, его неподвластность грубой, мрачной силе! Фильм Бжетислава Пояра (он — автор сценария и режиссер фильма, художник Зденек Шейдль) назван им «Лев и гармошка» (в другом переводе его называют «Лев и песенка»)*.

* Фильм «Лев и гармошка» наряду с четырьмя другими работами чешских мастеров — «Прокоук-акробат» Карела Земана, «Фауст» Эмиля Радока, «Добрый черт» Яна Карлаша и «Маленький поезд» Гермины Тырловой — удостоен специального диплома «За самый высокий уровень развития кукольной кинематографии».

Творческие успехи прогрессивных деятелей кукольного кино достигаются ими на путях правдивого, реалистического искусства. Куклы и реализм? Да, эта линия развития объемной киномультипликации — со всей условностью, присущей этому роду искусства,— противостоит как формалистическому трюкачеству, преклонению перед «чистой» неосмысленной механикой, так и натуралистическому копированию жизни, которое не окрылено мыслью, лишено обобщений, не вызывает у зрителя никаких ярких ассоциаций.

Английскому фильму «Снип, Снап и Топ» (Лондонская киностудия «Халас и Бачелор лимитед», режиссер и художник Ток) трудно отказать в изобретательности. Здесь действуют занятные, вырезанные из бумаги фигурки собак (сложен пополам лист бумаги, взмах ножниц — и «герой» готов). И сами фигурки, и процесс их рождения, и создание буквально на глазах зрителя совсем иной куклы — отличного кота — всего лишь из куска пушистой ваты — все это говорит о несомненной одаренности художника, его чувстве юмора, вкусе.

Но трюк, придуманный художником, так и остается в этом фильме трюком в его первозданном, неосмысленном виде.

Таких фильмов немало, особенно в Англии, Франции.

Смотря такие произведения, неизменно задаешь себе вопрос: сто́ит ли кадр за кадром в течение долгих часов, дней и недель снимать на пленку еле заметные для постороннего глаза движения куклы, тратить силы, энергию, выдумку, если результатом этой огромной работы оказывается всего лишь поражающий на минуту-две фокус?

Не подлежит сомнению, что кукольное кино способно решать высокие задачи. Сразу же оговорюсь: если «человеческое» кино, драматический театр раскрывают человеческий характер во всей его внутренней психологической сложности, то возможности кукольного кино иные. Кукла не способна раскрыть многогранную психологическую структуру человеческого образа. Но значительно лучше, чем человек-актер, кукла может показать наиболее важные, яркие, характерные черты человека в их наиболее общем проявлении. В кукле может быть воплощен тот крупно очерченный образ, который сценаристом, а за ним режиссером, художником, оператором доводится до сте-

пени крайнего обобщения, до степени нарицательности.

Изобразительные средства кукольного кино позволяют этому искусству с наибольшей силой утвердить себя в таких жанрах, как сатира, памфлет, плакат, карикатура, пародия, в беспредельном мире сказки.

Работающие в этом искусстве писатель, режиссер, художник могут многое рассказать о жизни, о людях. И здесь, как и в каждом искусстве, подлинная сила таланта художника раскрывается в его отношении к действительности, его способности сделать пусть небольшое, но жизненно важное, интересное открытие.

Многие неудачи в кукольном кино связаны с отсутствием у художника четкой позиции, с неясностью идейной, художественной, моральной задачи, которую он перед собой ставит.

Общеизвестна песенка о старике, мальчике и осле, отправившихся в путь и подвергавшихся насмешкам со стороны окружающих (старик и мальчик по очереди садятся на осла, затем тащат его на спине). На сюжет этой песни югославские мастера создали фильм «Глиша, Рака и Ньяка» (автор сценария Крешмир Голик, режиссер Мато Богданович, художник Александр Срнек, оператор Неделько Гаче). В фильме показан факт: идут старик и мальчик, и над ними все смеются. Создатели фильма не попытались извлечь из этого факта никакого смысла. Их как будто и не занимала мысль, во имя чего они показывают все это.

Отлично с точки зрения технической сделан чешский фильм «Фауст» (автор сценария И. Новотный, режиссер Эмиль Радок, оператор Святоплук Малый). Он удивительно точно передает атмосферу старого театра кукол с его пыльными кулисами, старомодными куклами, мерцающим светом керосиновых ламп. Фильм редкостно красив по цвету. Но вновь возникает вопрос: во имя чего все это показывается, зачем с такой скрупулезностью и тщательностью восстанавливается картина ушедшего в прошлое театрального представления?

Три фильма, о которых было рассказано вначале,— китайский, советский, чешский — являются, на мой взгляд, произведениями кукольного киноискусства, сумевшими подняться до больших художественных обобщений. В этом их главное достоинство.

А вот еще одна заметная удача кукольной кинематографии. Речь идет о венгерском фильме «Соперники» (авторы сценария Иштван Фаркаш, Ласло Яворский, Иштван Имре, режиссер Иштван Имре, оператор Ласло Яворский).

...На улице — рядом два дома. Из ворот одного то и дело выводят красавцев коней, из дверей другого частенько выходят нарядно одетые люди. Не ладят между собой хозяева этих домов, искуснейшие мастера — кузнец и портной. Каждому из них ремесло другого кажется смешным и ничтожным. Очередные ссора и драка приводят их в суд. Взвесив все, судья выносит неожиданный приговор — жалобщики должны поменяться профессиями. Уселся за швейную машинку огромный, нескладный кузнец. Кривыми пиджаками, косыми, уродливыми одеждами наполнилась его комната. Совсем загрустил некогда веселый кузнец: тяжела портновская работа. А портному и того хуже. Маленький, тщедуш-

«ФАУСТ» (Чехословакия). Режиссер Э. Радок





«ПРОКОУК-АКРОБАТ» (Чехословакия). Режиссер К. Земан

ный, он едва-едва управляется с громадными мехами, тяжелым молотком. Попробовал он было пришивать лошадям подковы. Ступит несчастная раз-другой, подкова отрывается вместе с нитками... Только через год сжалился над соперниками судья. Теперь они — друзья. Ремесло соседа внушает каждому из них уважение.

Совсем иными приемами пользуется Зенон Василевский, автор сценария, режиссер и художник фильма «Берегитесь, черт!» (производство польской киностудии кукольных фильмов в Тужине). Ему хочется рассказать о строптивом, неуемном характере некоего существа, которое долго озорничает и оказывается наказанным именно в тот момент, когда меньше всего этого ожидает. Для изображения такого характера Зенон Василевский пользуется образом юного, забавного чертенка. В фильме действует фокусник-волшебник. Чего-чего не показывает он собравшейся в зале публике! Словно два упрямых быка, сражаются на сцене два обыкновенных канцелярских стола. Вот у одного уже подкашиваются ноги, но ловким движением он выбрасывает двумя передними ножками свой средний ящик и со всей силой обрушивает его на противника. Исход боя решен... А как любопытно ведут себя стулья! Они то поднимаются «на дыбы», то понуро и как-то жалостливо «бредут» по знаку фокусника на свое место. Шедевр фокусника — чертенок. Но едва успев выбраться из цилиндра, тот весело оглядывается и удирает из театра. Всполошилась улица, перепуганы люди. Чертенок неуемен. В конце концов он решает подшутить над старушкой. Но не тут-то было: как раз она-то и не испугалась чертенка. Спокойно взяла она проказника за шиворот и привела обратно в театр.

Создание живых характеров, которые часто благодаря своей типичности становятся нарицательными, стало важнейшей задачей лучших мастеров кукольного искусства. И не этим ли поискам обязаны своим рождением такие популярные во многих странах герои, как чешские Шпейбл и Гурвинек, румынский Цандарика, английский ослик Маффин, созданные в театре кукол; такой киногерой, как Прокоук — творение замечательного мастера чешской кукольной кинематографии Карела Земана? Смешное существо с большой головой, тонкими длинными ногами, Прокоук появился впервые на экране в 1946 году, в фильме «Подкова, приносящая счастье», сатирически разоблачающем суеверия и предрассудки. На следующий год зрители увидели Прокоука сразу в трех сатирических фильмах: «Прокоук-бюрократ», «Искушение Прокоука» и «Прокоук в бригаде», где он выступает уже в положительном качестве — заставляя работать бездельников. Росло количество фильмов, росла слава полюбившегося зрителям героя. «Прокоук-кинематографист», «Прокоук — друг животных», «Прокоук-сыщик» — эти фильмы снискали Карелу Земану широкую популярность.

Знакомясь с «Прокоуком-акробатом», мы, естественно, ждали, что его создатель, Карел Земан, удивит нас новыми, неожиданными сторонами характера своего героя. И не ошиблись. На этот раз Прокоук поразил всех редкостной отвагой — он ухитрился даже выбраться из желудка льва и благополучно довел до конца свой номер высокого класса: сальто между двумя досками, утыканными гвоздями... Но тут Прокоук зазнался, и Карел Земан его сурово наказал. Правда, вся вторая половина фильма — наказание Прокоука — сделана менее тщательно и напоминает элементарный агитплакат. Но тем не менее фильм нельзя не признать удачей Земана. От фильма к фильму Прокоук меняется, становясь достойным членом общества. Такова логика жизни — как бы

говорит всей серией фильмов о Прокоуке его создатель.

Появилось много картин хороших и разнообразных не только по своим темам, образному строю, но и по изобразительной манере. Художники, режиссеры открывают все новые и новые возможности использования народной игрушки (показателен, например, польский кукольный фильм «Булочка» художника Адама Кильяна), в частности, деревянной, обработанной токарным способом (какие любит, например, Гермина Тырлова). Подчас художники находят яркую выразительность в самой фактуре материала. В болгарском фильме-басне «Хвост соловья» — коротком рассказе о том, как царь певчих птиц решил поменять свой дар на роскошь павлиньего оперения — режиссер Христо Топузанов очень удачно использовал самую обычную плетеную рогожу для выделки скромного соловьиного «одеяния». В своей поэтической «Рапсодии дерева»* румынский режиссер Боб Калинэску заставил искриться необычайной красотой кусок отесанного дерева, обнаружил особенную привлекательность в тонкой, кудрявой деревянной стружке.

Нередко художники для большей выразительности отказываются от простой куклы, построенной по законам человеческой анатомии, смело нарушают масштабы, привычные пропорции. Очень показателен в этом отношении фильм «Лесная сказка», созданный на молодой эстонской студии режиссером Э. Тугановым. Здесь использован интересный прием: большие головы отрицательных персонажей как бы разрезаны пополам огромным ртом — пастью...

Нельзя не подчеркнуть еще и еще раз, что в работах подлинных мастеров кукольного кино яркая выдумка, фантазия неотрывны от содержания произведения. Как, например, великолепно применена множительная оптика в фильме режиссера Гр. Ломидзе «История Власа, лентяя и лоботряса» (по Маяковскому). Для того чтобы показать, как ведут себя обычные, хорошие дети, режиссер и художник использовали всего лишь две-три куклы. А зритель увидел на экране, как бы разделенном на квадратики-соты, множество ребят, дружно повторяющих одно и то же движение.

Можно порадоваться большим успехам кукольного киноискусства. И вместе с тем нельзя не говорить о тех серьезных просчетах, которые допускаются подчас даже в произведениях и интересных и талантливых. Основные беды многих фильмов начинаются с их сценариев.

Нередко оказывается, что сценарий, положенный в основу кукольного фильма, не годится для кукол. Режиссер, художник, оператор тратят массу сил, чтобы преодолеть эту непреодолимую трудность, но в результате фильм получается недостаточно выразительным, даже при всех своих частных достоинствах. Так случилось с нашим, советским фильмом «Пересолил» (по Чехову, автор сценария Е. Мигунов, режиссер В. Дегтярев, художники В. Данилевич, В. Курчевский).

Нередко опасность таится в неточности, недодуманности сценарного замысла. Произведение одного из виднейших мастеров чешской кинематографии Гермины Тырловой «Маленький поезд» (сюжет Владимира Чечека, автор сценария и режиссер Гермина Тырлова, художник Людвиг Кадлечек) рассказы-

«ЛЕСНАЯ СКАЗКА» (СССР). *Режиссер Э. Туганов*



* Фильм удостоен третьей премии наряду с английским фильмом «Снип, Снап и Топ».



«МАЛЕНЬКИЙ ПОЕЗД» (Чехословакия).
Режиссер Г. Тырлова

вает о том, как однажды маленький паровозик, которому надоело подвозить уголь большим паровозам, взбунтовался и удрал со станции. Он долго-долго мчался куда-то, но попал в тупик, на свалку старых составов — кончился уголь, иссякли его силы. Маленький паровоз вернули на старую должность, но это больше не огорчало его: он понял свою «маломощность»... Фильм создан для ребят. Он выступает против зазнайства. Но из-за нечеткости сценарного решения фильм, вопреки воле его создателей, воспринимается как рассказ не о ребенке, а о «маленьком человеке», который решил вырваться на простор жизни, но которого вернули на свое место — дескать, знай, сверчок, свой шесток. И картина обретает явно неверное звучание.

Кукольное кино по-своему афористично. Именно поэтому здесь так важны точность авторской позиции, ясность и четкость мысли.

Вместе с тем большое значение для успеха фильма имеет точный выбор стилистических средств. Ведь очень легко разрушить условность кукольного фильма, обнажить истинное происхождение тряпочных, картонных героев. И очень часто терпят неудачу фильмы, в которых наряду с куклами действуют обычные животные — кошки, скажем (как это происходит в чехословацком фильме «Котенок» и румынском «Непрошеный гость»). Кукла из папье-маше не смотрится рядом с живой кошкой. Настоящая шерсть, глаза, настоящие усы, хвост «разоблачают» кукол, масляную краску их лиц, стеклянную фактуру глаз...

Особое место в кукольной кинематографии занимают короткие фильмы-плакаты, цель которых быть злободневными, как лозунги, броскими, неожиданными по изобразительным приемам, как лучшие агитплакаты. Фильмов-плакатов создано еще немного. Жанр этот, пожалуй, один из самых молодых в кукольном кино.

Венгерский сатирический фильм-плакат «Что было бы, если...» Иштвана Имре и Ласло Яворского (куклы Отто Фокиу) может, вероятно, претендовать на одно из самых видных мест среди работ этого рода. Фильм посвящен теме бережного, хозяйского отношения к государственному имуществу, направлен против хищений народного добра. Сделан он увлекательно, радует выдумкой, метким юмором... Рабочий уносит с завода деталь станка. Старик сторож останавливает его. Все остальное происходит в воображении рабочего. В самом деле, идет он домой. Заходит по дороге выпить кружечку пива. Пиво есть. Кружек нет. Унесли посетители. Он к трамваю. Разобраны рельсы. Приходит домой. Прямо перед его носом уплывает мебель. Медленно, как бы сама, уходит из дома дверь — кто-то тащит ее на спине. Исчезает кирпич, за кирпичом — стена. Кругом полный развал, бесхозяйственность, жизнь накануне краха... Рабочий смотрит на завернутую в газету деталь, идет обратно в свой цех. Нет, никогда ничего не унесет он со своего завода! Сила этого фильма в его конкретности, точной направленности удара.

К сожалению, именно этих качеств недостает многим другим кукольным фильмам-плакатам, страдающим сухостью и крайней примитивностью.

●

Рассказ о кукольном кино может быть бесконечным, ибо бесконечно количество проблем, рождаемых новыми поисками, удачами, просчетами в этой области.

Пусть это искусство еще не заняло того места в жизни людей, которое оно способно занять по своим громадным возможностям. Но с каждым годом оно обретает все большую зрелость, радуя человека, помогая ему в его жизни и борьбе.

«МАЛЕНЬКИЙ ПОЕЗД»



«ВЕРНИСЬ, АФРИКА»

Американский режиссер Лайонел Рогозин известен нашим читателям как автор фильма «На Бауэри» — документального киноповествования о жизни бедняков в большом капиталистическом городе. Продолжая работать в этом направлении, режиссер создал фильм «Вернись, Африка», который был показан на Венецианском фестивале 1960 года и пользовался у критики большим успехом. Недавно Лайонел Рогозин выступил в итальянском журнале «Чинема нуово» с рассказом о том, как он работал над этим фильмом.

«Приступая к съемкам картины «Вернись, Африка», я знал, что передо мной два диаметрально противоположных пути: либо показать подлинное положение в Южной Африке, которое власти явно не желали делать достоянием гласности, либо сосредоточить внимание на эстетической стороне фильма, стараясь сделать его наиболее совершенным с точки зрения формы. Однако я понял, что показ подлинной действительности неизмеримо важнее. Следовательно, надо было снимать фильм втайне от властей. А это вело ко многим весьма прискорбным творческим компромиссам, поскольку полулегальные съемки никак не содействуют достижению той степени совершенства формы, которая необходима для создания произведения, безупречного в художественном отношении. И все же я решил снять фильм, главной темой которого были бы условия человеческого существования, созданные в Южно-Африканском Союзе для цветного населения, условия, возникшие как следствие жестокой политики нынешнего правительства. Это, и только это, было целью, к которой стоило стремиться.

Эта тема глубоко взволновала и вдохновила меня. Именно в процессе работы над фильмом начали выкристаллизовываться мысли о том, как следует создавать кинематографическое произведение...

Работая над фильмом «На Бауэри», я нашел метод изображения действительности в форме, которая способна пробудить чувства зрителей. Действительность настолько многогранна, что пробовать отразить ее полностью значило бы создать маловыразительную серию фактологических, неглубоких картин, значило бы достигнуть результатов, которые я называю «документальными». Великие произведения Флаэрти имеют с таким документальным фильмом столько же общего, сколько подлинная поэзия с докладом какого-нибудь социолога.

Живое, содержательное изображение бесконечного многообразия жизни — это, бесспорно, творческий процесс. Действительность, даже в доступных нам пределах, очень редко появляется на экранах, но зато уж когда это случается, то взрывная сила фильма оказывается гигантской».

Автор рассказывает, что уже в процессе работы над материалом для сценария у него возникают образы некоторых героев будущего фильма и что лучше всего подбирать исполнителей, отталкиваясь именно от этих образов. Так, многие герои фильмов «На Бауэри» и «Вернись, Африка» были уже найдены или хотя бы намечены в период, когда сценарий существовал только в воображении режиссера. По мнению Рогозина, сценарии фильмов этого жанра должны создаваться и совершенствоваться постепенно, по мере встреч с наиболее яркими по своей индивидуальности основными героями произведения.

В фильме «Вернись, Африка» Рогозин использовал на всех ведущих ролях актеров-непрофессионалов.

Подробно рассказывает режиссер о том, как им был найден главный герой фильма — Захария. Прожив в Софиятауне несколько месяцев, Рогозин не встретил никого, кто полностью соответствовал бы его представлению о герое нового фильма. Однажды Рогозин и его друг и соавтор Уильям Модизейн отправились к автобусной остановке, где постоянно толпилась большая очередь местных жителей. Кинематографисты провели там два дня без каких-либо результатов. Через несколько дней режиссер вместе с одним из своих помощников, Моррисом, пошел на вокзал.

«За несколько часов,— рассказывает Рогозин,— сотни зулусов прошли мимо нас. И вдруг я увидел то самое лицо, которое так долго искал. Моррис побежал за зулусом и, догнав его, хлопнул по плечу. Человек, которого, как мы позже узнали, звали Захария Мгаби, оглянулся и попытался бежать. Он был уверен, что мы — полицейские. С трудом Моррису удалось его успокоить, и здесь же, посреди улицы, мы предложили ему сниматься в фильме. С большой осторожностью он дал свое согласие встретиться с нами вновь, чтобы условиться о съемках».

Захария не обманул ожидания режиссера. Он не только буквально во всем соответствовал образу героя будущего фильма, но и оказался необычайно искренним и талантливым исполнителем. Его биография также совпадала с представлениями режиссера о его герое. Из родного селения Захария пришел в Иоганнесбург несколько лет назад и, встретив здесь девушку-зулуску, женился на ней...

Значительные трудности возникали из-за того, что Захария слишком слабо владел английским языком. Его знаний было достаточно, чтобы работать на предприятии, но не для того, чтобы сразу понять, чего хочет от него режиссер. Приходилось подолгу объяснять ему задание, отбирая самые простые, доходчивые выражения.

«Естественно, это приводило к затяжкам съемок,— пишет Рогозин,— и у меня просто сердце обливалось кровью при мысли о запоздании и о том, что приближается срок окончания виз, предоставленных нам для проживания в Южной Африке. Но зато, усвоив мою мысль, Захария без труда ее выражал».

Режиссер рассказывает также о том, как другие персонажи его фильма «рождались в результате встреч с различными людьми, как, например, с клоуном Эдди, не только обладавшим неистощимым запасом веселья и энергии, но и представлявшим собой тот тип африканского (или американского) нег-

ра, который использует юмор в качестве оружия для осмеяния своего белого угнетателя».

Сценарий фильма не был ни документальным, ни вымышленным. Рогозин написал его с помощью двух своих африканских друзей Луиса Н'Кози и Уильяма Модизейна, стремясь создать своеобразный монтаж фактов, с которыми африканцы сталкиваются повседневно на протяжении всей своей жизни. Эти факты и явления отбирались под углом зрения «их символичности и драматизма».

«Мне кажется, — пишет Рогозин, — что применяемый мною метод создания и воспроизведения диалогов во многом содействовал их непосредственности. Я называю эти диалоги «непринужденно-контролируемыми». Мы не пишем предварительно ни единой строки будущих диалогов. Исполнителям я даю лишь общую тему, лежащую в основе эпизода. Объясняю актерам ситуацию, которую они должны воссоздать, и уточняю мотивировку их поступков. На репетициях вносятся некоторые поправки, пока текст не начинает полностью соответствовать теме и требованиям сценария.

Каждый эпизод разбивался на две части. Их снимали двумя камерами по два-три раза. Таким образом, режиссер располагал двумя полными вариантами каждого эпизода. Это давало возможность вести заключительный монтаж непрерывно.

Рогозин так характеризует творческий метод, который считает своим открытием: «Вы идете туда, где хотите снимать фильм, и своими глазами видите будущий сценарий на улицах, в домах, выбираете кадры, о которых расскажете потом на бумаге. Позднее вы предоставляете тем же самым людям, которых повстречали, воссоздать все это в фильме, каждому в соответствии с его индивидуальными особенностями».

С. Т.

«ФРАНЦУЗ В МОСКВЕ»

Таково название новой программы, которая демонстрируется на трех экранах парижской кинопанорамы. Первая программа — «Два часа по СССР» — продержалась в кинопанораме больше года, и просмотрели ее около шестисот тысяч зрителей. После Парижа фильм «Два часа по СССР» начал демонстрироваться в Марселе и Лионе.

Сейчас парижане имеют возможность более подробно познакомиться с советской столицей. Фильм «Француз в Москве» создан Жаном Деверр совместно с советскими кинематографистами (Романом Карменом и другими). Комментирует картину Морис Бесси.

Рецензенты французских газет с увлечением перечисляют многообразие сюжетов, увиденных ими во второй программе кинопанорамы. «В центре этой пышной вереницы запечатлена, подобно гавани мира, размышлений и труда, квартира Ленина, обставленная скромными обычными вещами...» — пишет Жак Вильруа в «Леттр франсэз».

«Если когда-нибудь мне доведется быть в Москве, я могу не осматривать Кремль, — пишет Жанде в «Либерасьон», — это уже сделано. Я видел Кремль, сидя в кресле на Авеню де ла Мотт-Пике» (адрес кинопанорамы).

ФРАНЦУЗСКАЯ КРИТИКА О ФИЛЬМЕ «ИСТИНА»

Как уже сообщалось в прессе, Брижит Бардо пыталась покончить жизнь самоубийством вскоре после окончания съемок фильма «Истина», сюжет которого перекликается с этим трагическим происшествием. Естественно, что пресса с большим интересом ожидала выхода этой новой работы Анри-Жоржа Клузо.

В связи с поднявшимися сплетнями и пересудами Клузо, хорошо знавший настроения актрисы, вновь подтвердил, что ее отчаяние «на 99 процентов» объясняется бестактностью журналистов бульварной прессы. Они в последние месяцы особенно рьяно



«ИСТИНА»



вмешивались в личную жизнь актрисы, не давали ей ни минуты покоя, подслушивали ее телефонные разговоры...

Однако, судя по многочисленным высказываниям французской печати, успех картины «Истина» отнюдь не связан с этой шумихой, поднятой вокруг имени актрисы. Фильм, как утверждает большинство критиков, действительно удался его создателям. Многие называют его лучшим фильмом Клузо.

Пресса также отмечает успех Брижит Бардо, которая исполнила свою роль в совершенно необычной для нее манере. «Брижит Бардо, благодаря режиссуре Клузо, сумела найти свою правду»,— пишет «Либерасьон».

«Леттр франсэз» приводит высказывание режиссера Роже Вадима о том, что Клузо проявил себя в фильме наилучшим образом, особенно когда на экране Брижит Бардо, которая достигла здесь уровня большой трагедийной актрисы.

«Ничто так не привлекательно, как женщина-ребенок, — пишет «Леттр франсэз».— Но рано или поздно она должна повзрослеть, если не хочет превратиться в увядшую слащавую марионетку. В «Истине» Брижит Бардо стала женщиной. Она научилась лучше играть, и Клузо еще раз доказал свое превосходное умение работать с актерами».

Т. К.

«ТЕЗИС» АЛЕКСАНДРА АСТРЮКА

Александра Астрюка обычно привлекают темы, связанные с судьбой женщины. В одном из номеров «Леттр франсэз» он так характеризует свой последний фильм, посвященный этой теме:

«Добыча мрака» — мой четвертый фильм. Я сам написал его сюжет и экранизировал его. Это история замужней женщины, которая работает и обязательно хочет быть независимой. Но ее намерения непоколебимы до тех пор, пока она не встречает человека, который (она это сознает) снова приведет ее к бедности и зависимости. Героиню играет Анни Жирардо, любовника — Кристиан Маркан, мужа — Даниэль Желен. Чтобы сохранить свою независимость, Анна отказывается и от мужа и от любовника, и в результате остается одна. В этом фильме нет определенного тезиса, это просто фильм на очень актуальный сюжет, который мне по душе». Однако ниже Астрюк довольно ясно формулирует далеко не прогрессивный «тезис» этого фильма. «Я пытаюсь доказать в моем фильме следующее: хотя в наши дни женщины пользуются той же свободой, что и мужчины, они не созданы для этой свободы...

Ведь подобно многим другим современным женщинам моя героиня тратит свое время на утверждение своей независимости, а когда ей удается этого добиться, она попросту не знает, что с ней делать».

ГОЛЛИВУД РАСПРОДАЕТСЯ

Журнал «Аральдо делло спеттаколо» — орган итальянской ассоциации продюсеров — обычно усиленно рекламирует американские фильмы и вообще все, что относится к Голливуду. Тем больший интерес представляет редакционная статья, появившаяся недавно в этом журнале. В ней говорится:

«Неосведомленный человек с удивлением спрашивает: почему наполовину пустуют студии крупнейших голливудских кинофирм, почему фильмы производства «Метро-Голдвин-Майер», «Парамаунт», «XX век Фокс», «Колумбия», «Уорнер бразерс», «Юниверсл», насчитывавшиеся прежде сотнями, теперь составляют лишь десятки? И чем все это объяснить, если те же самые фирмы кричат о своем процветании, а их акции остаются одними из наиболее устойчивых на американской бирже, охваченной депрессией?

Хорошие балансы и высокая стоимость акций объясняются широким масштабом финансовых и коммерческих сделок, которыми теперь занимаются почти все крупнейшие голливудские фирмы и которые имеют очень мало общего с производством кинокартин.

Так, например, «Колумбия пикчерс» продала свой земельный участок площадью в пятнадцать гектаров, расположенный близ Барбанка, почти за два миллиона долларов. И это только одна из серии аналогичных операций, предпринятых кинофирмой. Компания «XX век Фокс» распродала значительную часть своей территории, выручив 43 миллиона долларов, а на оставшихся участках ведется бурение нефтяных скважин. Фирма «Юниверсл» уже давно разбазарила все свои земли и студии, так что теперь, когда она предпринимает постановку фильмов, ей приходится арендовать павильоны на стороне.

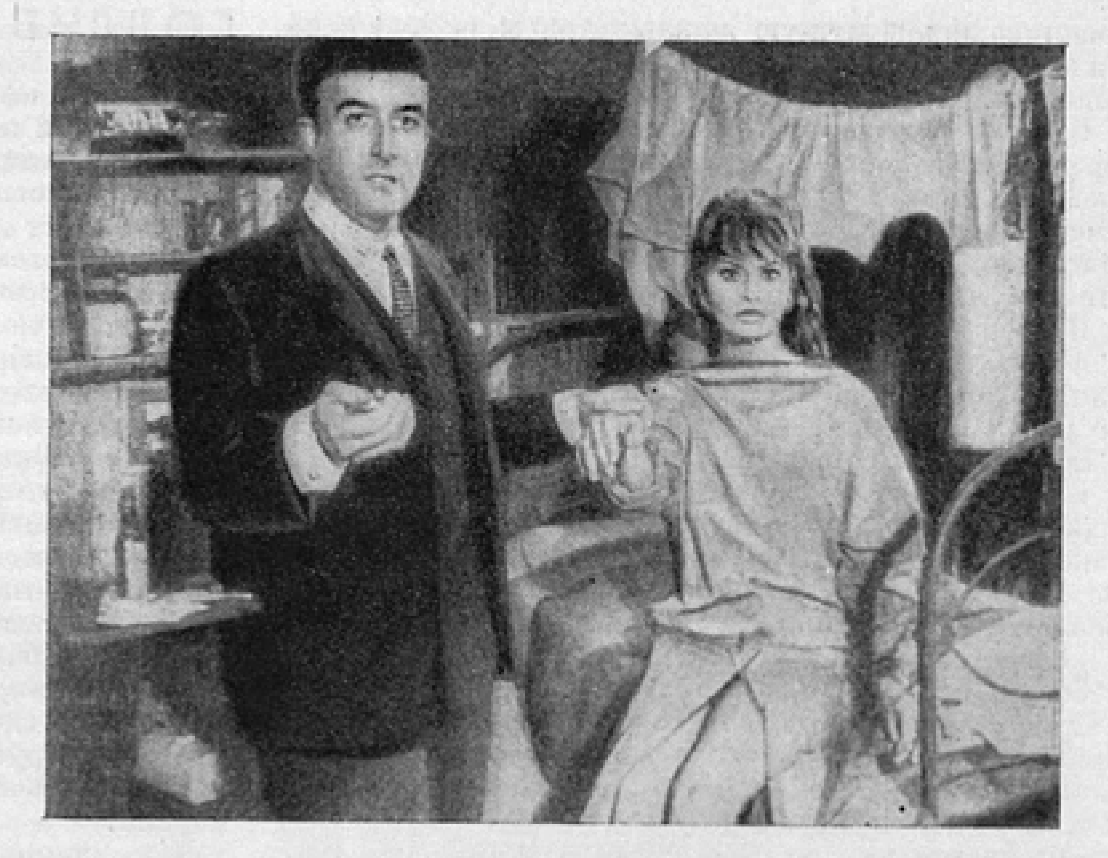
Продала часть своей территории и фирма «Уорнер бразерс», а председатель правления «Метро-Голдвин-Майер» Джозеф Фогель объявил, что в ближайшее время поступят в продажу 50 гектаров территории, принадлежащей возглавляемой им компании.

Продажа этих земель представляет весьма выгодные сделки, поскольку кинофирмы приобретали участки много лет назад по дешевке в полупустынной Калифорнии. Так, например, считают, что «Колумбия пикчерс» продает свою территорию по цене в двадцать раз более высокой, чем она когда-то заплатила.

Другим источником доходов кинофирм является продажа старых картин телевизионным компаниям. Почти все фильмы, выпущенные до 1948 года, проданы на телевидение, однако фильмы последнего десятилетия еще принесут фирмам сотни миллионов долларов. В то же время большинство кинофирм сами являются крупнейшими акционерами телевизионных компаний, а также фирм, изготовляющих патефонные пластинки, и нотных издательств.

Как мы видим, вся эта деятельность имеет весьма мало общего с кинопроизводством».





София Лорен и Петер Селерс в фильме Антони Асквита «МИЛЛИОНЕРША» (по пьесе Бернарда Шоу)

АНГЛИЯ

Вивьен Ли после долгого перерыва вновь вернулась в кинематограф.

Последний раз актриса снялась в кино около десяти лет назад в фильме американского режиссера Элиа Казана «Трамвай, называемый «Желание».

Следующие ее фильмы «Слоновая тропа» и «Леди Макбет», где Вивьен Ли должна была сниматься под руководством Лоуренса Оливье, по ряду причин так и остались незаконченными. В последующие годы актриса выступала на театральных сценах Лондона и Нью-Йорка.

Согласно недавно заключенному контракту с фирмой «XX век Фокс», Вивьен Ли будет играть главную роль в американском фильме «Весна мистрис Стоун в Риме» — экранизации пьесы Теннесси Уильямса.



Режиссер Бинка Железкова на съемках фильма «КОГДА МЫ БЫЛИ МОЛОДЫМИ» (Болгария)

ГДР

Лауреат Национальной премии Конрад Вольф, постановщик известных советскому зрителю фильмов («Лисси» и «Звезды»), работает над экранизацией антифашистской пьесы «Профессор Мамлок», написанной в 30-х годах его отцом Фридрихом Вольфом.

В 1938 году эта пьеса была экранизирована в Советском Союзе режиссерами А. Минкиным и Г. Раппапортом (в заглавной роли снимался С. Межинский). К. Вольф обратился вновь к этому произведению, потому что нынешнее развитие боннской республики снова порождает почву, на которой в свое время развился фашизм.

Сценарий написан Конрадом Вольфом и Карлом Георгом Эгелем. Снимает фильм Вернер Бергман. В фильме заняты Вольфганг Хейнц, Урсула Бург, Нильмар Тате, Дорис Абессер, Лисси Темпельгоф, Франц Кучера и другие.

Фильм «Профессор Мамлок» ставит творческий коллектив имени Генриха Грайфа.

●

В Ростоке, на Зейлергассе, находят убитой двадцатилетнюю девушку. Расследование поручено проживающему в этом же доме капитану народной полиции Ширдингу. Подозрение падает на сына капитана — Петера... Так начинается новый детективный фильм студии ДЕФА «Зейлергассе, 8», поставленный молодым режиссе-



«ЗЕЙЛЕРГАССЕ, 8». Капитан Ширдинг (Мартин Флёрхингер) и его сын Петер (Дитер Перлвитц)



ром Иохимом Купертом. По ходу дальнейшего развития сюжета оказывается, что преступление совершил студент Вернер Хаальгаст, стремившийся любым путем получить диплом и перебраться в Западный Берлин, где ему уже было приготовлено выгодное место.

Фильм «Зейлергассе, 8» продолжает тему, начатую в таких фильмах, как «Тревога в цирке», «Место преступления — Берлин», «Товар для Каталонии», свидетельствующих о том, что империалистические круги, пользуясь своим положением в Западном Берлине, стремятся провоцировать преступную деятельность некоторых неустойчивых элементов в демократической Германии.

ИТАЛИЯ

После исполнения ведущих ролей в фильме «Сладкая жизнь» Федерико Феллини и «Ночь» Микельанжело Антониони артист Марчелло Мастрояни снялся сейчас в фильме Антонио Пьетранджели «Призраки в Риме». Его партнерша по этому фильму — Сандра Мило, которая с Симоной Синьоре и Эмануэль Рива участвовала в картине «Адуа и ее подруги»,— исполняет теперь роль Ванины Ванини в картине Р. Росселини по одноименной новелле Стендаля.

●

Пьесу Жана-Поля Сартра «Затворники в Альтоне», идущую во французских театрах, экранизирует Чезаре Дзаваттини. Фильм будет ставить Роберто Росселини.

США

«Мятеж на «Баунти» — новый фильм режиссера Кэрола Рида, который он ставит на студии «Метро - Голдвин - Майер». Эта картина явится как бы продолжением известного довоенного фильма, рассказывавшего о бунте матросов на английском судне «Баунти» и их поселении на южных островах Тихого океана.

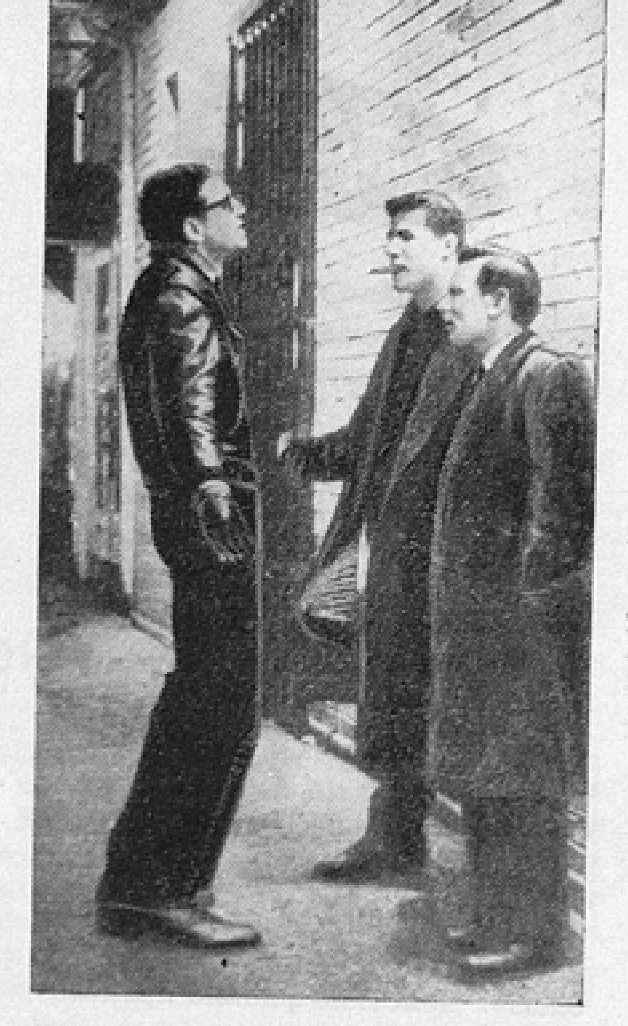
Писатели Чарльз Нордхоф и Джемс Норман Хэлл, изучив эти подлинные события, положили их в основу своего трехтомного романа. В 1935 году первый том трилогии был экранизирован режиссером Фрэнком Ллойдом. Роль бесчеловечного капитана играл Чарльз Лаутон, руководителя взбунтовавшихся матросов—Кларк Гейбл. Эти роли принесли обоим актерам мировую известность.

Лаутон не принял предложения сыграть и в новом фильме капитана. В роли капитана «Баунти» будет сниматься Трейвор Ховард, руководителя матросов будет играть Марлон Брандо.

Натурные съемки будут проводиться на одном из островов Тихого океана, где до сих пор живут потомки восставших матросов.



«НОЧЬ» (режиссер Микельанжело Антониони). Жанна Моро и Марчелло Мастрояни



«ТЕНИ». Постановка этого фильма осуществлена американским режиссером Джоном Кассавитсом и без предварительно написанного сценария. Актеры, знавшие лишь общую драматургическую ситуацию, должны были импровизировать перед аппаратом

●

Режиссер Уильям Уайлер и известная писательница Лилиан Хеллман работают над сценарием фильма «Час детей».

●

В фильме «Прощальный бал», повествующем о Ференце Листе, роль композитора исполняет Дирк Боргард. По ходу картины филармонический оркестр Лос-Анжелоса исполняет отрывки из произведений Листа, Шопена, Вагнера, Баха, Бетховена, Верди, Шумана. «Прощальный бал» начал снимать в Вене Чарльз Видор. После его скоропостижной кончины съемки завершил Джорж Кукор.

●

В этом году Мел Феррер выступил как сценарист и постановщик фильма «Сдача» по роману чешского писателя Яна Колара. Центральную женскую роль будет играть Маресса Даун (исполнительница главной роли в фильме «Черный Орфей»).



Американские кинофирмы и отдельные продюсеры широко осуществляют практику производства своих фильмов за границей. В частности, значительное количество американских картин снимается во Франции. Как уже сообщалось, Анатоль Литвак осуществил постановку «Любите ли вы Брамса?» с Ингрид Бергман, Антони Перкинсом, Ивом Монтаном. Виченте Синелли снимает фильм «Четыре всадника Апокалипсиса», в котором участвуют Шарль Буайе, Гленн Форд, Ингрид Тюлин, Иветт Мимие.

В Париже снимается «Парижблюз». Действие фильма происходит в 1925 году; в нем участвуют Джоан Вудворт и Поль Ньюмен. Фрэнк Ташлин снимает «Жаркое из баранины»; герой этого фильма —глухонемой консьерж, роль которого исполнит Джек Глизон, звезда американского телевидения. Джордж Кукор ставит фильм «Леди Л.» с Джиной Лоллобриджидой.

«Моя гейша» — так называется картина, которую фирма «Парамаунт» снимает в Японии. На центральные роли приглашены Ив Монтан и Ширли Маклейн.

●

«Синестар» — новая компания по производству фильмов, основанная артистом Курдом Юргенсом. В первом ее фильме — «Клетка» —выступит сам Курд Юргенс.

●

Один из «королей Голливуда» киноактер Кларк Гейбл скончался от инфаркта в возрасте 59 лет. Он только что снялся вместе с Мэрилин Монро в фильме «Неудачники». За 30 лет К. Гейбл исполнил роли почти в 90 фильмах; среди них такие боевики, как «Унесенные ветром» (с Вивьен Ли) и «Мятеж на «Баунти» (с Чарльзом Лаутоном).

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В Праге состоялся III конгресс ЮНИАТЕК (Международная организация по кинематографической технике). В конгрессе приняло участие около ста делегатов и было зачитано 48 сообщений. Эти сообщения касались различных проблем проекционной техники, автоматизации, звукозаписи, телевидения и т. п.

Делегаты конгресса просмотрели 32 фильма и обсудили их с точки зрения новейших технических достижений. Именно с этих позиций и были распределены премии. Первую премию жюри присудило чехословацкому фильму «Губительное изобретение» (за выдающиеся качества комбинированной съемки и специальные эффекты); почетную премию — советскому фильму «Девичья весна» (за качество цвета). Кроме того, почетные премии были присуждены фильмам: советскому— «Человек с планеты Земля» (за трюковые съемки), французскому — «Путешествие на воздушном шаре» (за съемки с вертолета), румынскому — «Краткая история» (за звуковые эффекты) и другим.

●

Киностудией «Баррандов» недавно выпущено или готовится к выпуску значительное число комедий на самые различные темы.

«С луны свалилась» — так называется комедия режиссера Зденека Подскальского, где рассказывается о том, как студентке зоотехнического техникума Мае по воле случая приходится на некоторое время принять бразды правления сельскохозяйственным кооперативом.

Главный герой комедии Милоша Маковец «Парень, как гора» — молодой монтер Гонза, у которого возникает конфликт с товарищами по бригаде.

Те, кто видит в спорте возможность совершать темные махинации, осмеиваются в фильме «Хоккеисты» режиссера Владимира Сис. Главные роли здесь исполняют артист театра «Рококо» Иржи Лир и фигуристка Милена Кладрубская.

Либретто Милослава Стеглика положено в основу фильма «Паломничество к богоматери». Эту комедию ставит Войтех Ясный.

Режиссер Иозеф Мах в качестве литературной основы своего фильма «Флориан» взял небольшой рассказ К.-М. Чапека «Хода Იровец и его покровитель». Комедия, высмеивающая стяжательство, эгоизм и религиозные предрассудки, состоит из нескольких отдельных новелл.

●

В последнюю неделю февраля в Остраве — промышленном центре Чехословацкой Социалистической Республики—будет проходить III фестиваль чехословацкого фильма.

Фестивали чехословацкого фильма — это ежегодные смотры достижений чехословацкой кинематографии, в которых наряду с работниками кино принимают участие широкие массы трудящихся.

В ходе фестиваля подвергаются критике и анализу последние произведения киноискусства и в связи с этим устанавливаются основные направления развития чехословацкой кинематографии на будущее. Идейная направленность фестиваля определяется его лозунгом: «Киноискусством бороться за красоту жизни, за коммунизм!»

В преддверии фестиваля уже состоялся смотр кинофильмов для детей и юношества. До открытия фестиваля состоялось также несколько дискуссий, посвященных актуальным проблемам развития киноискусства. Важной и неотъемлемой частью подготовки являются и беседы со зрителями, организованные в различных городах и деревнях республики.

Переписка с читателями и зрителями

Почему так мало фильмов для детей?

За последние годы наша кинематография значительно увеличила выпуск новых фильмов для взрослой аудитории. Однако детских фильмов выпущено очень мало. Незначительное количество таких фильмов, находящихся в настоящее время в прокате, не удовлетворяет потребности детей. А картин, лежащих «мертвым капиталом», много.

На экранах почти не демонстрируются детские фильмы производства 30-х, 40-х годов. Среди них фильмы-сказки: «По щучьему велению», «Доктор Айболит», «Каменный цветок», «Кащей бессмертный», «Конек-Горбунок»; приключенческие: «Таинственный остров», «Остров сокровищ», «Джульбарс», «Том Сойер», «Дети капитана Гранта», такие фильмы, как «Дума про казака Голоту», «Детство», «В людях», «Юность поэта» и многие другие. Где они? Почему бы не дать им новую жизнь на экране? Все эти фильмы нынешние дети не видели, так как копии длительное время не печатались. Если бы все эти фильмы были повторно выпущены на экраны, это значительно облегчило бы выход из тупика, в котором находится в настоящее время детский репертуар.

Пора серьезно взяться за расширение детского репертуара, включив в него весь имеющийся резерв, который лежит без движения.

Киномеханик Н. Клукин

Ярославская обл., п/о «Красный Профинтерн»

Вы правы, тов. Клукин! Фильмов, предназначенных специально для детей, пока еще выпускается недостаточно. В ближайшее время производство детских фильмов должно быть значительно расширено. На «Мосфильме», на студии имени М. Горького и на некоторых других киностудиях страны созданы творческие объединения по производству детских и юношеских фильмов. Руководимые режиссерами А. Птушко («Мосфильм»), Л. Луковым (студия имени М. Горького) и другими мастерами кино, эти объединения привлекают к работе над фильмами не только опытных кинематографистов старшего поколения, но и талантливую молодежь, решившую посвятить себя благородному делу создания картин для детей и юношества.

Конечно, вы правы и в том, что не следует забывать также о многих интересных детских фильмах, поставленных в 30-х—40-х годах и сошедших с экрана главным образом по причинам технического порядка. Решением этой задачи занимается в настоящее время комиссия по детскому и юношескому фильму Союза работников кинематографии СССР совместно с Управлением кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР. Члены комиссии просмотрели ряд старых фильмов и рекомендовали многие из них повторно выпустить в прокат. Но повторно выпустить — это не значит просто напечатать новый тираж. Часто необходимо заново восстановить фильм — переозвучить его, перемонтировать и т.д. Такая работа сейчас производится на нескольких киностудиях.

Уже снова выходят на экран «Новый Гулливер», «Золотой ключик», «Доктор Айболит», «Друзья из табора», «Брат героя» и другие старые картины. Дополнительно будут напечатаны фильмы «По щучьему велению», «Конек-Горбунок», «Кащей бессмертный», «Каменный цветок», «Джульбарс», «Белый клык» и т. д.

Комиссией рекомендованы к повторному выпуску на экран «Василиса Прекрасная», «Остров сокровищ», «Федька», «Первоклассница», «Рваные башмаки» и другие фильмы для детей.

Следует отметить, что и этот список далеко не полон. В наших фондах есть еще немало детских фильмов, которые ждут второго рождения и несомненно могут сыграть значительную роль в воспитании юных зрителей. Этим вопросом, очевидно, следует более энергично заняться Союзу кинoработников и Управлению кинопроката.

«ЗВЕЗДЫ ЭКРАНА»

Уважаемая редакция!

Посылаю вам фотографию, на которой заснята вся группа русских киноартистов старшего поколения: Вера Холодная, Максимов, Рунич, Мозжухин и другие.

Прошу рассказать, как сложились судьбы этих актеров.

Если снимок представляет интерес для читателей, прошу поместить его в вашем журнале.

П. Юшин

г. Канск, Красноярский край



Слева направо: В. Полонский, В. Максимов, В. Холодная, О. Рунич, П. Чардынин, И. Худолеев, И. Мозжухин

Читатель П. Юшин прислал в редакцию пожелтевшую от времени фотографию.

Это любопытный снимок. Сорок три года назад он обошел все газеты и журналы, продавался с лотков на улицах, висел в фойе всех кинотеатров. Время сделало рекламную фотокарточку редкостью, а людей, которых знала «вся Россия», сейчас могут узнать в лицо лишь немолодые зрители.

Мы видим здесь самых крупных кинозвезд дореволюционной России — прославленную «королеву экрана» Веру Холодную и актеров, оспаривавших друг у друга титул «короля», — В. Полонского, В. Максимова, О. Рунича, И. Худолеева и И. Мозжухина. В центре сидит с журналом в руках столь же знаменитый в то время режиссер П. Чардынин. На афише, расстеленной на столе, мы читаем название «боевика» — «Сказка любви дорогой» (другое название фильма — «Молчи, грусть, молчи!»)

Весной 1918 года П. Чардынин отмечал десятилетие своей кинодеятельности. Поскольку официальной датой рождения русского кинопроизводства признан октябрь 1908 года, то юбилей Чардынина вылился в празднование десятилетия отечественного кино.

Для Чардынина это был заслуженный юбилей. Будучи режиссером Введенского народного дома, он первым откликнулся на приглашение предпринимателя Ханжонкова идти работать в кино. В 1908 году он снимается в фильме «Выбор царской невесты», в том же году пробует силы в режиссуре и прочно связывает свою жизнь с молодым искусством. За 10 лет своей деятельности он создает около 120 фильмов.

Он быстро познает разницу между театром и экраном и вскоре становится одним из наиболее грамотных, опытных и знающих режиссеров кино. Его фильмы до начала работы в кино Я. Протазанова, Евг. Бауэра, В. Гардина были лучшими в русской кинематографии, по ним учились едва ли не все начинающие кинорежиссеры. Под его руководством начинали свою деятельность такие известные мастера дореволюционного кинематографа, как операторы А. Рылло и Г. Гибер, художники В. Фестер и Б. Михин, режиссеры В. Туржанский и А. Чаргонин, актеры И. Мозжухин, В. Юренева, В. Полонский, В. Каралли, Н. Лисенко и другие.

Среди постановок Чардынина можно найти фильмы всех жанров и любых достоинств. Он отдал дань «позорному десятилетию» и поставил немало картин упадочнических, проникнутых мистицизмом и неверием в человека. Но важно отметить, что главное место в его творчестве занимали экранизации литературных произведений, среди которых— «Власть тьмы» Л. Толстого, «Мертвые души» Н. Гоголя, «На бойком месте» Н. Островского, «Обрыв» И. Гончарова, «Хозяйка» Ф. Достоевского, «Злой мальчик» А. Чехова.

К сожалению, юбилейный фильм «Сказка любви дорогой» нельзя занести «в актив» Чардынина, хотя это была технически безупречная постановка. Ни прекрасные декорации А. Уткина, ни мастерство старейшего оператора В. Сиверсена, ни участие популярных актеров не спасли фильм от забвения. Сюжет о маленькой цирковой артистке Поле (В. Холодная), ставшей игрушкой для богатых бездельников и погибшей в мире роскоши и обманчивого блеска, был очень характерен, даже типичен для большей части дореволюционного кинорепертуара. Сентиментальность, мещанское понимание красоты, добра и зла, ложный психологизм —все здесь получило свое наиболее полное выражение. В то время, когда над только что родившейся Советской республикой собирались тучи гражданской войны, интервенции, голода, такой фильм был явно ни к чему. Он оказался «лебединой песней» салонно-мелодраматического буржуазного кино.

Чардынин не сразу понял и принял революцию. Осенью 1919 года он эмигрирует, создав свой последний «дореволюционный» фильм «Похороны Веры Холодной». За границей он быстро находит работу, но, подобно многим другим честным художникам, не хочет жить и творить вне родины. В 1923 году он возвращается из эмиграции и продолжает работать режиссером на украинских студиях. За время работы в ВУФКУ он создает 26 фильмов, в том числе такой известный «боевик», как «Укразия».

Судьба Веры Васильевны Холодной оказалась печальней. О «королеве экрана» до сих пор ходят легенды одна другой удивительнее. И, к сожалению, обывательские басни о Холодной как о «женщине-вамп» подкрепил своим авторитетом писатель Ю. Смолич в романе «Рассвет над морем».

Что правда и что легенда в рассказах о Вере Холодной?

Докинематографическая ее биография весьма заурядна. Родилась в Полтаве в 1893 году. После смерти отца, преподававшего в гимназии, воспитывалась в Москве у родственников. Недолго училась в хореографическом училище, кончила гимназию, вышла замуж за скромного юриста и до 24 лет жила обычной жизнью женщины из средней интеллигентной семьи с налаженным, но скучным бытом.

В 1914 году Холодная попросила у В. Гардина дать ей возможность сняться в кино. Дебют состоялся в фильме «Анна Каренина», но статистка с эффектной внешностью затерялась в толпе. На время Вера Холодная бросила мечты об артистической карьере.

Заметил Холодную при случайной встрече в клубе и сделал из нее кинозвезду замечательный мастер дореволюционного кино Евг. Бауэр. В 1915 году он снимает ее в большой роли в фильме «Песнь торжествующей любви». В том же году она успевает сняться в фильмах «Дети века», «Пламя неба», «Дети Ванюшина» и других. Но популярность пришла к Холодной сразу после «Песни торжествующей любви» — небывалая, ни с чем не сравнимая. С той поры достаточно было появиться на афишах ее имени, как у кинотеатров выстраивались очереди, многие ходили смотреть не фильм, а Веру Холодную...

Поразительная популярность Холодной кажется загадочной, тем более что ряд весьма серьезных историков кино отказывает ей в каком-либо, даже небольшом таланте. Одновременно с Холодной в кино снимались такие выдающиеся актрисы, как О. Гзовская, А. Коонен, В. Орлова, М. Германова, В. Пашенная, не имевшие и малой доли ее успеха.

Очевидно, отгадку нужно искать в «системе кинозвезд», очень рано возникшей в России и до сих пор процветающей в кинематографии капиталистических стран. Каждая фирма стремилась вызвать интерес к своей продукции привлечением популярных актеров, а так как их не хватало, то популярность частенько создавалась искусственно, с помощью рекламы и шумихи. Для кинозвезды считалось обязательным иметь эффектную внешность и уметь носить с шиком фрак или бальное платье — все остальное, в том числе и талант, считалось делом второстепенным.

Фильмы, в которых снималась Холодная,— в основном салонные, мещанские мелодрамы. Несмотря на это, созданный ею образ лишен изломанности и воинственной аморальности, которыми отличаются герои декадентской литературы, герои Пшибышевского и Арцыбашева. Этот образ женствен, обаятелен и лиричен.

Круг воплощаемых В. Холодной переживаний и чувств — неразделенная, обманутая или оскорбленная любовь («Миражи»), несбывшиеся мечты («Жизнь за жизнь») загубленная чистота («Молчи, грусть, молчи!») — был неширок, но он чем-то перекликался с чувствами основного зрителя тогдашнего кинематографа. Мелким чиновникам, многочисленным по военному времени офицерам, провинциальной интеллигенции, влачившей серое и подчас нищенское существование — всем этим людям экранные муки и страдания Холодной глубоко импонировали, каким-то образом отражали их собственные, реальные страдания. «Мещанская публика возвела Веру Холодную на престол «королевы экрана», — писал историк кино Н. Иезуитов,— и поклонялась ей, отвлекаясь от мучительных событий современности».

Холодная не имела ни какой-либо подготовки, ни опыта, она пришла в кино как натурщица. Однако в последних ее фильмах, как отмечает Гардин, «чувствовалось пробуждение богато одаренной натуры». Актрису уже не удовлетворяют навязываемые ей дельцами декадентские роли, она начинает творческие поиски, все чаще выступает в концертах, мечтает о работе в театре над классическими женскими образами. Смерть от «испанки» (от прозаического гриппа с осложнением, а не от романтического яда курари) прервала жизнь Холодной в тот момент, когда красивая натурщица стала превращаться в подлинную артистку.

Довольно известные театральные актеры, несомненно одаренные и опытные — О. Рунич, В. Полонский, В. Максимов* и отчасти И. Худолеев,— были обычными партнерами Холодной по фильмам. Известно, что Максимова очень ценила великая русская артистка М. Ермолова. Полонский с успехом сыграл ряд ролей в Малом театре. Рунич был знаменитым провинциальным актером с амплуа «героя-любовника». Каждый из них обладал достаточно яркой индивидуальностью, но в кино все они выступали только как «фрачные герои» и явно ниже своих возможностей.

В 20-х годах, когда отпала нужда во «фрачных героях», когда требования к актерскому мастерству значительно возросли, Максимов и Худолеев почти перестали сниматься в кино, находя творческое удовлетворение в работе на театре. Их сценические успехи были высоко оценены: оба получили только что установленные в то время звания заслуженных артистов республики. Полонский, снявшись в 2—3 «кинодекламациях», также работал преимущественно в театре.

Рунич оказался в числе эмигрантов и продолжал сниматься в кино, но уже без всякого успеха.

Наиболее интересным, талантливым и, главное, влюбленным в новое искусство актером дореволюционного кино был Иван Ильич Мозжухин. Он принимал активное участие в чествовании П. Чардынина, вместе с которым десять лет назад пришел на студию из труппы Введенского народного дома, но в юбилейном фильме сниматься отказался. Это не значит, что Мозжухин избегал играть роли изломанных, декадентских героев — среди 70 сыгранных им до революции ролей есть и такие. Просто в это время Протазанов приступил к съемкам «Отца Сергия», и Мозжухин получил роль, о которой мечтал много лет. Эта роль стала вершиной его творчества.

В отличие от многих своих коллег, с которыми он здесь заснят, Мозжухин не обладал ни сладкой внешностью, ни представительной фигурой. Но он был одарен подлинным талантом. Невысокий, сухощавый, нервный, большеносый, без грима даже несколько бесцветный, он на экране то красив и статен («Пиковая дама»), то загадочен и страшен («Страшная месть»), то обаятелен и нежен («Женщина завтрашнего дня»).

Мозжухин первым не только в России, но и во всем мире познает специфику игры перед аппаратом.

---

* Подробнее о творчестве В. Максимова см. „Искусство кино“, 1960, № 4.

Учтя немоту кино, он переносит центр актерской игры на жест, мимику, выражение глаз. В 1918 году он так формулирует свои мысли в печати: «... Уже определилось одно неоспоримое достоинство и сущность кинематографа — это его лицо, его глаза, говорящие не менее языка. Стало ясно, что достаточно актеру искренне, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, только подумать, играя перед аппаратом, и публика на сеансе поймет его; стоит актеру загореться во время съемки, забыть все, творя так же, как на сцене, и он каждым своим мускулом, вопросом или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из самого далекого угла электротеатра, откроет с полотна публике всю свою душу, и она, повторяю, поймет его, без единого слова, без единой надписи».

Игра Мозжухина действительно была понятна зрителю без слов. Его жест всегда точен и сдержан, мимика лица выразительна, глаза передают любое чувство. При этом жест и мимика Мозжухина были чисто кинематографическими, то есть предельно жизненными, лишенными театрального преувеличения и условности. Это была игра, рассчитанная на крупный план, только что появившийся в кино.

Оказавшись в эмиграции, Мозжухин погиб, как художник. Он выступил с относительным успехом в ряде фильмов, но очень скоро его дарование иссякло. Его талант был взращен на русской почве, ему нужны были русские условия, русский воздух. В 1939 году Мозжухин умер в парижской богадельне, нищий и безвестный. Вот что можно вкратце рассказать о «звездах экрана», которые изображены на фото, присланном тов. П. Юшиным.

Р. СОБОЛЕВ

ПО ПОВОДУ ОДНОГО ПРИМЕЧАНИЯ

В примечании к своей статье «Сегодняшние волнения» (журнал «Искусство кино», 1960, № 7) народный артист СССР Н. Черкасов пишет о том, что, работая над картиной «Мой творческий отчет», он столкнулся с неполадками в хранении ценнейших фильмоматериалов. В связи с этим Н. Черкасов бросает ряд серьезных обвинений в адрес Госфильмофонда. Мы, сотрудники этого предприятия, отвечающие за хранение произведений советского и зарубежного киноискусства, считаем упреки автора статьи несправедливыми.

Госфильмофонд не повинен в том, что Н. Черкасову и режиссеру А. Ивановскому пришлось переозвучивать отрывки из фильмов «Горячие денечки» и «Депутат Балтики». Фонограммы этих картин действительно по качеству звучания оставляют желать много лучшего. Но это произошло отнюдь не из-за плохого хранения. Здесь сказалось несовершенство системы звукозаписи тех лет, не соответствующей современным требованиям. Так называемые исходные материалы (негатив изображения и негатив фонограммы) по этим фильмам поступили к нам на хранение с определенными, к сожалению, неизбежными дефектами, которые зафиксированы в соответствующих технических актах.

Что касается упрека тов. Черкасова по поводу того, что будто бы мыши съели кусок негатива фильма «Петр I», где царевич Алексей торжественно подписывается «великим титлом», то мы его оставляем на совести автора. Заметим только, что и в негативе и в позитиве, находящихся у нас на хранении, этот эпизод имеется. И отнюдь не наша вина в том, что сотрудники ленинградского телевидения, отбиравшие материал по поручению Н. Черкасова, забыли, где расположена эта сцена.

Однако, несмотря на то, что в своих примерах Н. Черкасов допустил ошибки и неточности, есть значительная доля истины в том, что дела с хранением фильмов обстоят не совсем благополучно. Конечно, это не относится к таким картинам, как «Депутат Балтики» или «Петр I». Эти фильмы входят в золотой фонд нашего советского искусства и хранятся они в особых условиях, под неустанным наблюдением специалистов. Хуже обстоит дело с громадным количеством картин менее значительных, которые из-за тесноты в наших фильмохранилищах мы не можем хранить в полном соответствии с существующими правилами.

Вопрос о строительстве новых хранилищ дирекция Госфильмофонда неоднократно ставила перед Министерством культуры СССР. Сейчас на новый, 1961 год выделена небольшая сумма на эти цели. Ее будет далеко не достаточно, чтобы удовлетворить быстро возрастающую потребность в новых площадях для хранения. Необходимо в ближайшее же время начать строительство второй очереди Госфильмофонда. Это поможет избавиться от недостатков в важном деле хранения произведений киноискусства.

Сотрудники Госфильмофонда О. Якубович и др. (17 подписей.)



Февраль 1931 года
Февраль 1936 года

Из иностранных фильмов, демонстрировавшихся на экранах Советского Союза, ни один, пожалуй, не пользовался таким успехом, какой выпал во второй половине 30-х годов на долю двух картин Чарльза Чаплина — «Огни большого города» и «Новые времена». Созданные в период расцвета чаплинского творчества, эти два фильма входят в число шедевров мировой кинематографии; в них с особой яркостью проявились самые сильные стороны мастерства крупнейшего комедиографа современности.

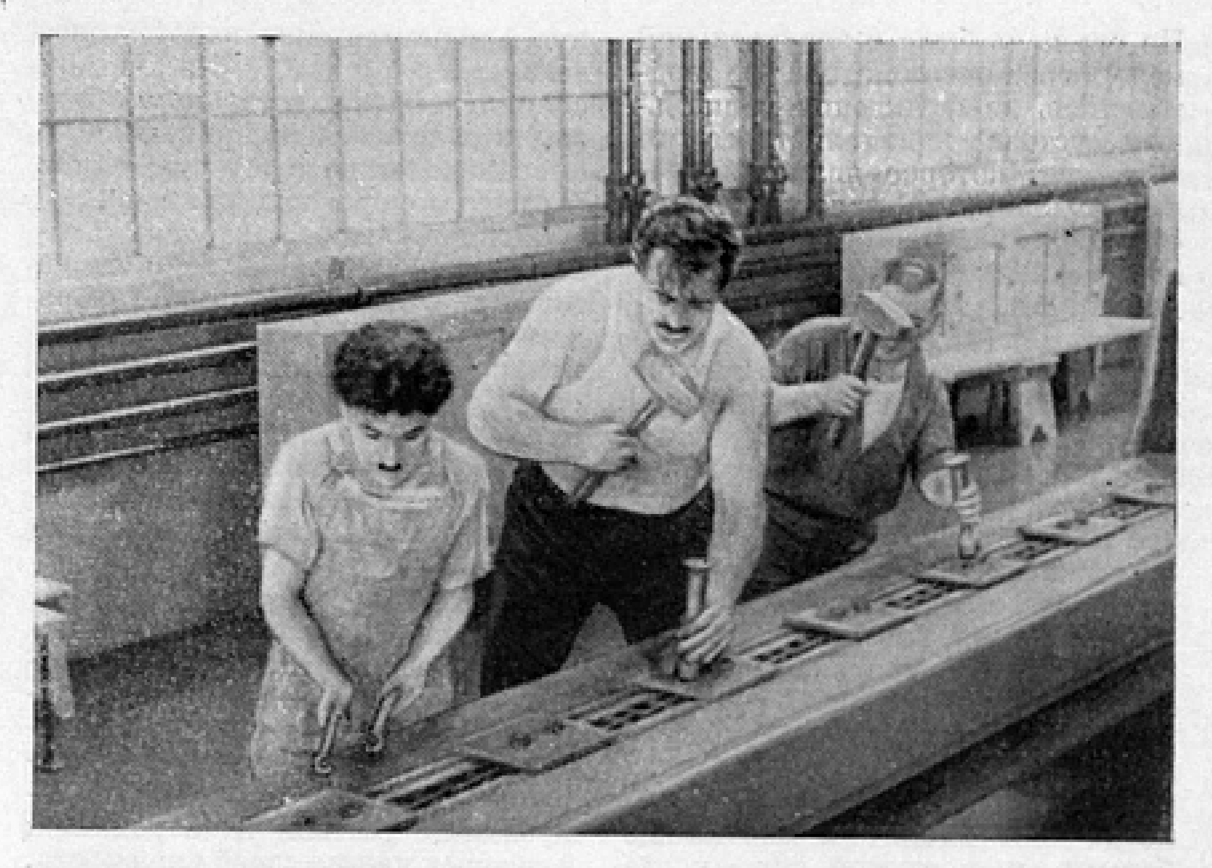
Выпуск двух наиболее знаменитых произведений Чаплина разделяют ровно пять лет: премьера «Огней большого города» состоялась в феврале 1931 года, «Новых времен» —в феврале 1936 года. Именно эти годы явились самыми знаменательными в эволюции чаплинского искусства.

До «Огней большого города» Чаплин создал в нескольких десятках короткометражных фильмов и в четырех многочастных комедиях («Малыш», «Пилигрим», «Золотая лихорадка», «Цирк») условно-философский, обобщенный и собирательный образ «маленького человека» капиталистического мира. Задаче раскрытия этого трагикомического образа было подчинено развитие чуть ли не каждого эпизода, вся многокрасочная гамма чаплинской эксцентрики. Даже самые обычные трюки, унаследованные Чаплиным от многовекового театрального фарса и цирковой пантомимы, нередко оказывались согретыми определенной мыслью и целью. Но эта цель была в значительной мере ограниченной: она не поднималась до осуждения социальных устоев капиталистического общества, которое является врагом «маленького человека». Абстрагированный образ постоянного чаплинского героя накладывал печать некоего отвлеченного, «общечеловеческого» звучания на все гуманистическое искусство художника в целом. В этом отношении чаплинские комедии подчас перекликались с юмористической литературой первой четверти XX века, в частности с рассказами О'Генри. Вспомним хотя бы следующую краткую сентенцию из новеллы «Похищение Медоры»: «Три раза в жизни женщина ступает словно по облакам и ног под собой не чувствует от радости: первый раз, когда она идет под венец, второй раз, когда она входит в святилище богемы, и в третий раз, когда она выходит из своего огорода с убитой соседской курицей в руках». Под внешней эксцентричностью здесь скрывается попытка иронического проникновения в женский характер, но в женский характер *вообще*. Так или почти так нередко бывало и у раннего Чаплина: проникновение в характер «маленького человека» *вообще*, без четкой социальной конкретизации образа, что неизбежно приводило к превалированию в его творчестве мягкого юмора над сатирой.

«Огни большого города» явились переломной картиной во многих отношениях (не говоря даже о своеобразном использовании здесь Чаплином нового средства выразительности — звука). Герой фильма еще не имеет четкого социального лица, это все тот же абстрагированный и условный образ, но художник уже поставил своей задачей раскрытие не только характера Чарли, но в равной степени и окружающей его действительности. Киномастер отказывается здесь от одноплановых и гротескно-неправдоподобных второстепенных персонажей, противостоящих герою,— пузатых, усатых и бородатых, фарсовых как по своей внешности, так и по содержанию. В «Огнях большого города» Чаплин, как ранее в психологической драме «Парижанка», возлагает ответственность за несправедливости и зло буржуазного мира не на отдельные личности, а на самый уклад жизни. И миллионер, брезгливо отталкивающий Чарли пос-

«ОГНИ БОЛЬШОГО ГОРОДА»





«НОВЫЕ ВРЕМЕНА»

ле протрезвления, и девушка, разочаровавшаяся в нем после прозрения, и какой-нибудь подрядчик, увольняющий героя после его опоздания на работу,— персонажи, типичные для буржуазного мира. Их характеры, взгляды, помыслы обусловлены существующими социальными условиями и нормами. И конфликт в фильме происходит, собственно, не между героем и этими «нормальными» людьми, а между героем и ненормальной действительностью, противоречащей всяким законам человечности. Подобный конфликт у честного художника не мог завершиться чем-либо еще, кроме показа краха наивных иллюзий относительно этой действительности. Так и происходит в печальном и жестоком своей правдивостью финале картины: если героиня обретает там зрение физическое, то герой прозревает духовно.

В «Огнях большого города» гораздо больше сатирических мотивов, чем бывало прежде даже в лучших короткометражках («Собачья жизнь» и др.),— достаточно вспомнить пролог к фильму. Но только в следующей работе Чаплина, «Новые времена», эта боевая сатиричность пронизывает уже всю идейную и художественную ткань фильма. (В том же жанре сатирического памфлета будут решены и более поздние фильмы —«Великий диктатор» и «Король в Нью-Йорке».) В «Новых временах» не только еще четче по сравнению с «Огнями большого города» конкретизирована социальная обстановка, но и герой, избранный художником из среды рабочего класса, уже потерял многие свои условные черты. Объяснение такой поступательной эволюции чаплинского творчества дал сразу же после премьеры «Новых времен» замечательный писатель и публицист Эгон Эрвин Киш в своем письме к Чаплину, у нас малоизвестном:

«В Вашей стране далеко не так скверно, как в Германии, но и «американский рай», о котором мы спорили во время нашей встречи (в 1929 г.— *А. К.*), с тех пор сильно изменился. И Вы, Чарли, не хотевший тогда признать, что просперити свернуло на тот путь, по которому оно неудержимо катится теперь, и Вы с тех пор ушли далеко вперед. Вчера я видел Ваши «Новые времена», и... я выскажу Вам свое мнение, свое возражение против этого фильма: слишком он короток. В шесть, в восемь раз дольше хотелось бы сидеть, затаив дыхание, временами только смеясь и плача от восторга. Я вижу, как Вы довольно и скептически киваете, и слышу Ваш вопрос: какой «трюк» мне больше всего понравился? Ну, выбор сделать нелегко... в этом фильме дело совсем не в трюках. В этом фильме дело и не в Чарли Чаплине, а в герое, которым фильм назван: в современности. Вы показали и разоблачили ее, воспользовавшись ее же собственными трюками — рационализацией и безработицей... Это превосходный фильм, Чарли, и произведение искусства, имеющее общественное значение».

Великие произведения искусства не теряют своего общественного значения и спустя многие годы. Применительно к «Новым временам» об этом свидетельствует хотя бы следующий маленький, но чрезвычайно красноречивый факт. Сравнительно недавно чаплинский фильм при выпуске на экран в Западной Германии подвергся чудовищной «вивисекции»: из него были вытравлены самые сильные социальные моменты, кроме того, картина была посильно оглуплена «хеппи-эндом».

Как-то в одном интервью, данном два-три года назад, Чаплин заметил:

— Мои фильмы не так легко устаревают, как другие, потому что мои комедийные приемы игры реалистичны.

Конечно, для понимания «секрета» непреходящего значения таких чаплинских шедевров, как «Огни большого города» и «Новые времена», подобное скромное объяснение может показаться недостаточным. Но примем его, тем более что подлинная Реалистичность (с большой буквы) невозможна без таланта, высокого гуманизма и честности художника.

А. КУКАРКИН

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Хрустальный башмачок» (балет С. Прокофьева «Золушка»), 8 ч., цветной.

Сценарно-хореографический план: А. Гинцбурга, Р. Захарова, А. Роу; по мотивам либретто Н. Волкова; постановка: А. Роу, Р. Захарова; главный оператор А. Гинцбург; звукооператор А. Дикан; режиссер - балетмейстер В. Захаров; главный художник М. Петровский. Комбинированные съемки: оператор Л. Акимов; художник А. Клопотовский.

В ролях: Золушка — Р. Стручкова, принц — Г. Ледях, мачеха — Е. Ванке, Кривляка — Л. Чадарайн, Злюка — Н. Рыженко, отец Золушки — А. Павлинов; феи времен года: Весна — Е. Максимова, Лето—Е. Рябинкина, Осень — М. Колпакчи, Зима — Н. Таборко, шут — Ю. Выренков, церемониймейстер—А. Радунский, распорядитель бала — Г. Тарасов; иноземные гости: А. Лапаури, В. Захаров, Ю. Игнатов; гном двенадцатого часа — Л. Швачкин, андалузка — Н. Симонова, андалузец — В. Кудряшов; танец со змеей — Ю. Скотт; соло мазурки: В. Файрбах, Н. Папко. Балетная труппа, миманс и оркестр Государственного академического Большого театра СССР. Дирижер Ю. Файер.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Чужая беда», 9 ч., цветной.

Автор сценария Г. Бакланов; режиссер-постановщик Я. Фрид; главный оператор В. Левитин; оператор В. Грамматиков; режиссер И. Гиндин; художник Н. Суворов; композитор Д. Толстой; звукооператор В. Яковлев.

В ролях: Денисов — М. Кузнецов, Пелагея — Л. Гриценко, Александра—Д. Ритенбергс, Табаков — В. Хохряков, Елесичев — А. Трусов, Елесичева — Т. Тимофеева, Степан — П. Кашлаков, Раздобреев—П. Крымов, Оля — Г. Демидова, Таня — Л. Чупиро, Миша — Коля Мельников, Паша — Ю. Шишкин, шофер — А. Суснин, Бузыкина — Е. Боровская.

В эпизодах: А. Абрамов, В. Борискин, Н. Волков, Н. Гаврилов, Л. Глазова, К. Злобин, А. Каратюков, С. Крылов, Л. Малиновская, В. Марьев, Г. Мичурин, В. Молодцов, Э. Нищенков, В. Пугачева, Г. Сатини, Ж. Сухопольская, В. Чайников, В. Чобур.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Люди моей долины», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Земляк, Н. Рожков; песня на слова Леси Украинки; постановщик С. Навроцкий; оператор В. Войтенко; художник В. Мигулько; композитор Г. Жуковский; звукооператор Н. Трахтенберг.

В ролях: Парася — В. Васильева, Стойвода — Н. Тимофеев, Товкач — В. Добровольский, Бурчак — Е. Самойлов, Слонь — Е. Тетерин, Василина — Л. Федосеева, Муров — В. Нещипленко, Нехода — С. Шкурат, Стефка — Г. Шишко, Настя —В. Маслюченко, Тимоша — В. Воронин.

В эпизодах: Г. Тесля, Н. Засеев, В. Есипенко, Л. Комарецкая.

«Летающий корабль» (украинская сказка), 7 ч., цветной.

Сценарий А. Шияна; режиссеры - постановщики: М. Юферов, А. Войтецкий; оператор Л. Штифанов; художник М. Юферов; композитор Б. Лятошинский; звукооператор Л. Вачи; балетмейстер Б. Таиров.

В ролях: Котигорошко — И. Ершов, Аленка, сестра Котигорошко — Л. Гордейчук, Лебедушка — А. Роговцева, Змей — Р. Клявин, Ох, слуга Змея—В. Дальский, Ясат, брат Змея — П. Шпрингфельд, Юрза, сестра Змея —Л. Татьянчук, Мурза, сестра Змея — В. Калиновская, мать Котигорошко — З. Юрченко, Вернигора — В. Грудинин, скороход — С. Сибель, кобзарь — Д. Гнатюк.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Возвращение», 8 ч.

Автор сценария М. Тевелев; режиссер-постановщик М. Терещенко; оператор Р. Василевский художник М. Заяц; режиссер К. Жук; композитор Б. Карамышев; песни М. Машкина; тексты песни П. Воронько; звукооператор Э. Гончаренко.

В ролях: Стефан Суббота—Г. Осташевский, Христина Суббота —Н. Богомолова, Андрей Тужар — В. Векшин, Анна Тужар — Л. Татьянчук, Илько Горуля—А. Гай, Антонио — В. Якут, Петр Куштан — Я. Павлов, вербовщик — П. Вишняков, представитель фирмы — С. Кошачевский, Бубнарь — В. Бидяк.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Лиса, бобер и др.», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссеры: М. Цехановский, В. Цехановская; художники-постановщики: Н. Лернер, А. Беляков; оператор Е. Петрова; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, В. Крумин, В. Бутаков, К. Чикин, И. Давыдов, В. Кушнерев, В. Шевков, В. Зарубин, В. Котеночкин, И. Березин, И. Куроян, В. Рогов, Д. Анпилов.

Роли озвучивали: С. Аникеев, С. Филиппов, С. Мартинсон, А. Котова, Е. Понсова, М. Корабельникова. Текст читает С. Михалков.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Любовь», 9 ч.

Производство киностудии «Чосон-фильм», Корея.

Автор сценария Пак Тхя Хон; режиссеры: Кан Хон Сик, Сон Му Пхё; операторы: Хан Чан Хя, Ха Ген; художник Хан Ен Тхяк; композиторы: Ким Рин Ук, Ким Бен Дюн; звукооператор Ли Дя Хен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Хи Ен, молодой врач — Сон Ен Ай (дублирует К. Лепанова), До Мен, заведующий отделением — Сим Ен (Б. Баташев), директор больницы — Ли Ген Хван (А. Карапетян), парторг — Хван Мин (А. Кругляк), Тхя Сик, старший лаборант — Ким Дюн Чер (О. Голубицкий).

«Три звезды», 9 ч.

Производство киностудии «Будапешт».

Авторы сценария: Лайош Галамбош, Йожеф Бекеш, Золтан Варкони; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Хильдебранд; художник Тивадар Берталан; композитор Ференц Фаркаш; звукооператор Калман Прейс.

Фильм дублирован на студии М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Сиксаи, капитан — Лайош Башти (дублирует В. Кенигсон), Маркуш, рабочий — Миклош Габор (Ю. Пузырев), Михаил, советский солдат — Апостол Карамитев (В. Рождественский), Тар, крестьянин — Ласло Банхиди (В. Соловьев), мать — Мани Кишш (Н. Никитина), ее дочь — Мари Тёрёчик (Н. Зорская), актер — Золтан Варкони (В. Карапетян), врач — Золтан Макляри (Б. Баташев).

«Каникулы в облаках», 8 ч.

Производство «Баррандов», Чехословакия.

По мотивам книги Богумила Ржики «О самолетике Канети», для фильма обработал Отто Гофман; сценарий и постановка Яна Валашека; оператор Йозеф Стршеха; художник Людек Шкута; композитор Эмиль Людвик; звукооператор Роман Глох.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Анежка — Зузка Ондроухова (дублирует В. Бурлакова), Войта — Властик Бицан (М. Виноградова), Пепичек — Богуш Бернауэр (Н. Крачковская), дед Козелка — заслуженный артист Станислав Нойман (В. Файнлейб), пилот Гейдук — Отто Лацкович (О. Голубицкий), Слама — Йозеф Блага (А. Алексеев), Сламова — Иржина Била (А. Харитонова).

●

«Лавка господина Линя» (по рассказу Мао Дуня), 8 ч., цветной.

Производство Пекинской киностудии. Автор сценария Ся Янь; режиссер Шуй Хуа; оператор Цянь Цзян; художник Чи Нин; композитор Хэ Ши-дэ; звукооператор Цяй Цзюнь.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Демидова.

Роли исполняют и дублируют: господин Линь — Се Нянь (дублирует Ф. Никитин), госпожа Линь — Линь Бинь (Е. Лосакевич), Линь Минсю — Ма Вэй (Л. Колпакова), председатель торговой палаты Юй — Хань Тао (Г. Соловьев), Шоу Шэн — Чжан Лян (Ю. Мартынов), вдова Чжан — Юй Лань (З. Александрова), тетушка Чжу — Ди Ли (Т. Тимофеева).

ПОПРАВКА

В № 12 «Искусства кино» за 1960 год по вине типографии № 5 на странице 128 допущена ошибка.

Эту страницу следует читать, начиная с 13-й строки снизу правой колонки. Продолжение текста—на левой колонке этой же страницы.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-43-87

А01519. Подписано к печати 24/I 1961 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 9,12 (условных листов 14,74). Учетно-издательских листов 14,87. Тираж 23 000 экз. Заказ 778.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза.

Москва, проспект Мира, д. 105.

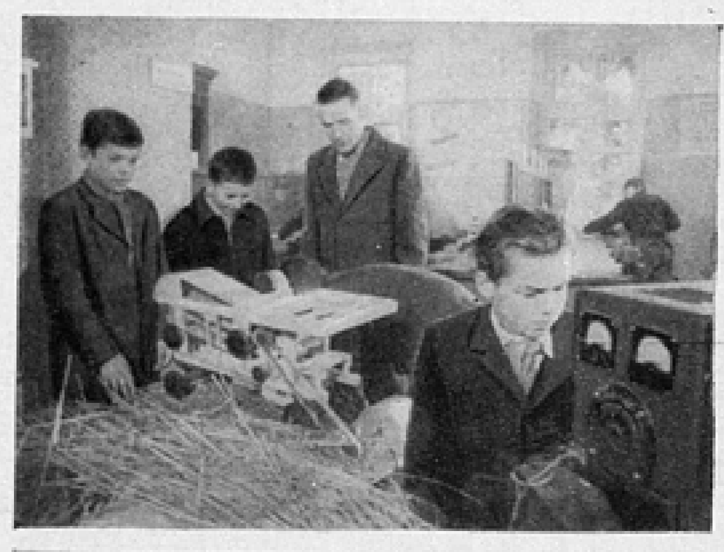
Цена 1 руб.



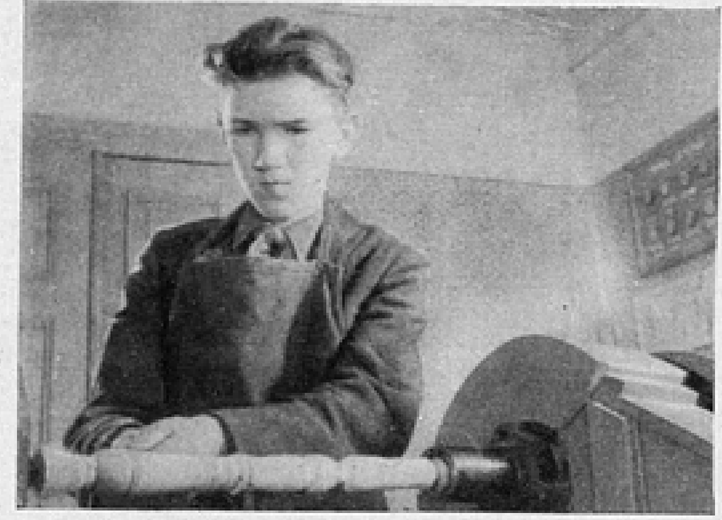
Из сюжетов, премированных жюри Центральной студии документальных фильмов. «ЮНЫЕ ТЕХНИКИ» (Рижская киностудия, «Пионерия» № 10, 1960, оператор Г. Индриксон).

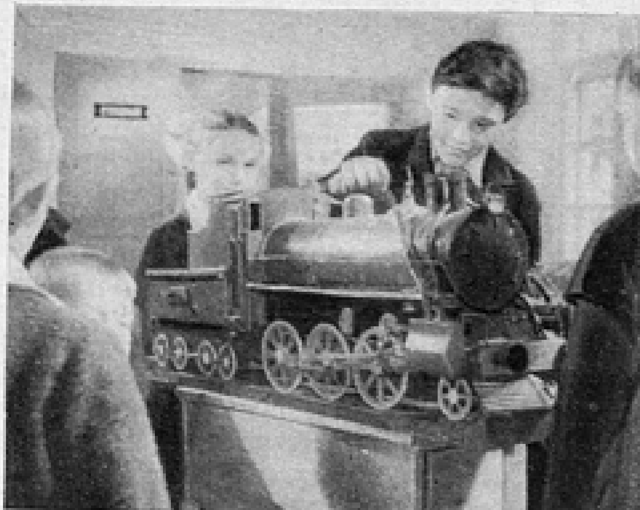
Юные техники Таборской школы Латвии завоевали на республиканском смотре первое место.

Оператор застал пионеров в школьной мастерской, когда они показывали октябрятам модель локомотива, а колхозному механику Евгению Явойшу — новую действующую модель молотилки.









ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеро кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документ и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и з рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловы вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кин художников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».